



شوقي وحافظ

الجزء الأول

○ المجلد الثالث ○ العدد الأول ○ أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٢

١



وزارة الثقافة
قطاع المسرح
يقدم
المسرح الحديث
يقدم
على مسرح السلام
بالقصر العيني
الثأر: ورحلة العذاب
تأليف: عبد السلام السلاموني
إخراج: عبد الرحيم الزرقاني
مسرح القاهرة
للعرائس
يقدم
سندروت.. في أعماق البحار
تأليف وأشعار:
شهاب سلطان
إخراج:
فكري أمين
مسرح الأطفال
يقدم
على مسرح متروبول
حدث في عصر الرشيد
تقديم: صفاء أبو السعود
أغاني: عبد الوهاب محمد
ألحان: بليغ حمدي
عرائس وديكور:
نجلاء رأفت
إخراج: على نصر
المسرح المتجول
يقدم
بأحياء القاهرة
والمحافظات والمصايف
الكوميديا الغنائية: أزمة شرف
بطولة: شكري سرحان
تأليف: ليلى عبد الباسط
د. محمد الباجس
إخراج:
عبد الغفار عودة
مسرح الطليعة
بتضيف
الثقافة الجماهيرية
المخططين
تأليف:
د. يوسف إدريس
إخراج:
أحمد زكي



شوقي وحافظ

الجزء الأول

١

تصدر كل ثلاثة أشهر

■ المجلد الثالث ■ العدد الأول ■ أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر ١٩٨٢



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

ه الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربى ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن . دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش. تونس ٧٠٠ ر٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

ه الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرش + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها .

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) . (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

ه ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

شوقي وحافظ

الجزء الأول

محتويات العدد

* الواقع الأدبي :

ندوة العدد :

* دراسات حديثة :

أما قبل

فبهذا العدد تستهل «**فصول**» عامها الثالث . وتمضى قدما فى الطريق الذى اختارته لنفسها منذ البداية . وحددته افتتاحياتها فى مناسبات مختلفة . وحققته أعدادها الثمانية الماضية تحقيقا عمليا .

وفى الآونة الأخيرة جمعتنى الظروف وواحدا من ذوى الاهتمام بهذه المجلة . ومن لهم اتصال ببعض الأوساط الأدبية والثقافية بعامة . وتطرق الحديث إلى «**فصول**» فإذا به يعلن أنها قسمت المثقفين قسمين : قسما راضيا عنها كل الرضا ، وآخر ساخطا عليها كل السخط . فتذكرت عند ذاك أن هذه العبارة أو مايشبهها كانت كثيرا ماتجرى على لسان **طه حسين** حين يتحدث إلى قارئه فيترك له الخيار فى أن يرضى عن كلامه أو يسخط .

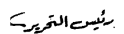
لقد كان عميد الأدب يدرك أنه يرضى بعض الناس ويسخط بعضهم ؛ ومع ذلك فقد كان يعلن أنه لايعبأ بما يكون ؛ فسواء لديه رضى الناس أو سخطوا . وقد نفسر هذا الموقف أكثر من تفسير . ولكن لا مجال لذلك الآن . وكل مايمكن تأكيده هنا هو أن قسمة الناس على ذلك النحو لم تكن هدفا من أهداف «**فصول**» ؛ وهى لذلك تكترث كل الاكتراث لما حدث من انقسام المثقفين إزاءها . إن كان هذا حقا قد حدث .

لم يوافقنى محدثى ـ من حيث المبدأ ـ على أن هذا الاختلاف فى الرأى حول «**فصول**» هو نفسه ظاهرة لها دلالتها الإيجابية ؛ لأنه يدل ـ على أقل تقدير ـ على أن الماء الراكد أخذ يتحرك ، وأعلن أن على القائمين على هذه المجلة أن يستمعوا إلى أصوات الساخطين عليها . وحين استمعت منه إلى ماتقوله هذه الأصوات لم أجد فيها جديدا ؛ لأنها ماتزال تنطلق من تصور آخر للمجلة مغاير لطبيعتها ، بوصفها مجلة دورية متخصصة فى النقد الأدبى ، هى أشبه ماتكون ـ فى حقل الثقافة ـ بالصناعة الثقيلة فى حقل الاقتصاد . فالصناعة الثقيلة لاتلبى المطالب اليومية العاجلة والعابرة ، ولكنها تمثل القاعدة الأساسية لكل الصناعات الخفيفة التى تلبى تلك المطالب . وإنه لمن التعسف البيّن أن يفرض الساخطون على «**فصول**» طبيعة غير طبيعتها ، وأن يناقشوها الحساب فى ضوء هذا التصور . ومن أجل ذلك لم يقف أحد من الساخطين مرة واحدة أمام المادة التى تقدمها «**فصول**» لكى ينشىء معها حواراً حقيقيا ؛ ولو صنع هذا بالجدية اللازمة لاستحق العناية والتقدير ، ولكانت «**فصول**» نفسها هى أول المرحبين بهذا الحوار .

أما بعد فقـــد شهدت البلاد فى خلال شهر أكتوبر حدثا ثقافيا قوميا على جانب كبير من الأهمية ، هو الاحتفال بمرور خمسين عاما على وفاة الشاعرين الكبيرين **أحمد شوقى وحافظ إبراهيم** . فأقيم لهما مهرجان ، اشتركت فيه قطاعات الثقافة المختلفة ، وأقيم للشاعرين تمثالان فى حديقة الحرية على ضفة النيل الغربية ، ومثل المسرح لشوقى مسرحية «**مجنون ليلى**» ، كما عرضت مسرحية تسجيلية عن الشاعرين بعنوان «**حدث فى وادى الجن**» ، وأقيمت الأمسيات الشعرية التى اشترك فيها شعراء من مختلف الأقطار العربية ، وعقدت ندوة علمية على مدى أربعة أيام ، نوقش فيها مايزيد على أربعين دراسة تتعلق بنتاج الشاعرين . وكانت مجلة «**فصول**» قد وعدت بإصدار عدد عن شوقى فى هذه المناسبة ، ولكن اقتران حافظ به جعلها تعدل بعض الشىء من خطتها ، وانتهت إلى ضرورة إصدار عددين منها عن هذين الشاعرين باسم «**شوقى وحافظ**» .

وهكذا شاءت المقادير أن تستهل «**فصول**» عامها الثالث بالعدد الأول عن شوقى ، على أن يكون العدد التالى عن حافظ وقد ربطت بينهما فى عنوان العددين معا لأن كل الظروف قد عملت على الربط بينهما . ولأن طبيعة المجلة تختلف عن طبيعة الندوة فإننا لم نلتزم بنشر كل ماقدم للندوة من دراسات . وأيضا فإن العددين يتضمنان دراسات لم تقدم فى تلك الندوة ، رأينا أن حاجة المجلة إليها ماسة . وكل مانرجوه ـ أخيرا ـ أن يوفق هذان العددان فى طرح الظاهرة الشوقية الحافظية طرحا جديدا .

ولا يفوتنى ـ فى هذه العجلة ـ أن أتقدم بخالص الشكر للزميل الأستاذ سامى خشبة على ما بذله من جهد فى إدارة تحرير هذه المجلة ، وذلك فى مناسبة انتقاله للعمل مساعداً لرئيس تحرير مجلة «إبداع» التى تصدر قريبا ، والتى نتمنى لها كل نجاح .



هذا العدد

يصدر هذا العدد ـ والعدد الذى يليه ـ فى أعقاب الاحتفال بمرور خمسين عاما على وفاة «شاعر النيل» **حافظ إبراهيم** (١٨٧٢ ؟ ـ ٢١ يوليو ١٩٣٢) و«أمير الشعراء» **أحمد شوق** (١٨٦٨ ـ ١٤ أكتوبر ١٩٣٢). والاحتفال بهذين الشاعرين له أكثر من دلالة. إنه عودة إلى منابع النهضة الشعرية (العربية) الحديثة من ناحية، وحرص على تجدد هذه النهضة من ناحية ثانية، وتكريم للدور الذى يلعبه الشعر فى تطوير حياتنا من ناحية ثالثة. وبقدر ما تنطوى دلالة الاحتفال ـ بذكرى هذين الشاعرين ـ على تقدير لإنجاز الماضى، فإنها تنطوى على تطوير لعناصره الخلاقة، لتساهم هذه العناصر فى تأسيس حركة شعرية متجددة، يتواصل فيها أقوم ما فى الماضى مع أثرى ما فى الحاضر، فتتخلق من تواصلها حركة المستقبل الواعد.

وحافظ وشوق شاعران قوميان، ينتميان إلى العرب جميعا، ويصوغان جانبا متأصلا من وعيهم الشعرى، مهما تباعدت الأقطار، أو تدابرت الحكومات. ولذلك كان من الضرورى أن يساهم فى الاحتفال بهما باحثو العرب وشعراؤهم، لا يميزهم قطر عن قطر، أو اتجاه عن اتجاه، بل يشترك الجميع فى الاحتفال بهذين الشاعرين، اللذين قال أولهما:

أُمُّكم أُمُّنا، وقَدْ أرْضَعَتْنا مِنْ هَوَاها، ونَحْنُ نأْبى الفِطَاما

وقال ثانيهما:

قَدْ قَضى اللهُ أنْ يُؤَلِّفَنا الجُرْ حُ، وأن نلْتقى عَلَى أشْجَانِه

وقد قضى الشاعران القوميان أن يتلاقى ـ فى الاحتفال بهما ـ حشد من الدارسين والشعراء العرب (من فلسطين، والأردن، وسوريا، والعراق، ولبنان، واليمن، والكويت، وليبيا، وتونس، والجزائر، والمغرب، والسودان، ومصر) يشاركهم مجموعة من دارسى العالم الغربى (من فرنسا، وانجلترا، وأسبانيا، والولايات المتحدة الأمريكية) يجمعهم الحرص على «الفقه» بشعر هذين الشاعرين، اللذين كان شعرهما «الغناء» و«العزاء» للشرق.

وينطوى احتفاء «فصول» بذكرى هذين الشاعرين على خصوصية متميزة، تقترن بطبيعة هذه المجلة، وتتصل بغايتها. الاحتفاء ـ فى هذه المجلة ـ يعنى الدرس المتجدد والسعى وراء التأصيل، أى إعادة طرح الأسئلة الجذرية على كل المستويات، والبحث عن البعد المتأصل للقيمة فى كل الأبعاد. ويقترن ذلك بالحرص على عدم التكرار، والتخلى عن المُعَاد من مسالك الدرس ونتائجه، والسعى الجاهد فى اقتحام أعماق النصوص وأغوارها. ويقترن ـ أخيرا ـ بإتاحة المجال لكل مناهج النقد الفاعلة، فى المضى بالأسئلة المطروحة إلى أبعد الغايات. وإذا كانت النصوص التى تركها الشاعران ـ حافظ وشوق ـ تمثل المعطيات التى تتحرك فى إطارها العمليات الإجرائية للنقد، فإن إعادة تحليل هذه النصوص، والتنوع فى تفسيرها، والاختلاف فى تقويمها، هى الغاية القريبة من الأسئلة المطروحة، لكن الغاية الأبعد هى إشراك القارىء نفسه فى طرح أسئلة جديدة، قريبة مما حلم به حافظ إبراهيم، ذات مرة، عندما قال:

عَرَفنا مَدَى الشيءِ القديمِ فَهَلْ مَدًى لشيءٍ جَديدٍ حَاضِرِ النَّفْعِ مُمْتِعِ

وينفرد هذا العدد بالدراسات الخاصة بأحمد شوق، أما العدد اللاحق فيشمل الدراسات الخاصة بحافظ إبراهيم، والدراسات العامة التى تتناول الشاعرين معا. وبقدر ما يحاول هذا العدد المساهمة فى إعادة فتح باب الاجتهاد، فى التعرف على إنجاز شاعر متجدد القيمة، فإنه يسعى إلى تحقيق غايته من خلال محاور متعددة، ومستويات متباينة. وسوف يلحظ القارىء ـ فى هذا العدد ـ التركيز على نصوص أحمد شوق، ووفرة الدراسات النصية لأعماله، كما يلحظ التنوع اللافت فى المناهج النقدية المستخدمة فى التعامل مع نصوص الشاعر، بل التباين فى الإجراءات التى يتوسل بها المنهج الواحد فى التعامل مع شاعر واحد.

وتتجاوز ـ فى هذا العدد ـ الدراسات التى تسعى وراء الإجابة عن أسئلة كلية ، من خلال نظر شامل إلى شعر الشاعر ، مع الدراسات التى تقصر نفسها على نصوص بأعيانها ، تتمثل فى قصيدة واحدة ، أو مسرحية دون غيرها ، على نحو يتعمق معه التحليل جزئيات النص ، فينتهى إلى أحكام كلية . وتتجاوب ـ فى هذا العدد ـ الدراسات التى تتوجه إلى الشعر الغنائى ـ عند شوقى ـ مع الدراسات التى تتوجه إلى مسرحه الشعرى ، أو نثره الفنى . وفى المجال الأخير تتقارب الدراسة الخاصة بالمأساة مع الدراسة الخاصة بالملهاة ، مثلما يتقارب البحث عن الصورة الشعرية مع البحث عن الشعر المنثور . وتتناظر ـ فى هذا العدد ـ الدراسة التحليلية مع الدراسة التوثيقية ، مثلما تتجاوب التحليلات البنيوية مع الأسلوبية ، وتتقابل البنيوية والأسلوبية مع التفسير التاريخى أو التحليل الاجتماعى ، دون أن يخلو الأمر ـ فى النهاية ـ من محاولات توفيقية .

ويبدأ هذا العدد بدراسة **محمد زكى العشماوى** عن « **دلائل القدرة الشعرية عند شوقى** » . وتتأمل الدراسة أحمد شوقى ، بوصفه الشاعر الذى بلغ ـ بعد البارودى ـ بحركة النهضة الإحيائية مبلغا عظيما من الجودة والإتقان ، قارب بين شعره وما لدى العباسيين من تجارب شعرية . وإذا كان هذا الفهم لشعر شوقى يؤكد صلته بالتراث فإنه يؤكد تميز هذا الشعر داخل التقاليد المتواصلة . وتبدو « دلائل » هذا التميز فى « القدرة الشعرية » عند شوقى ؛ تلك القدرة التى اقترنت بتطويع العناصر التراثية ، واستغلالها فى وصل حاضر الأمة بماضيها ، واستشراف المستقبل من خلال العلاقة بين الماضى والحاضر . وتقترن هذه « القدرة الشعرية » بتضافر « الإيقاع الموسيقى التقليدى » ـ العروض العربى ـ مع إيقاع داخلى يكمن فى ترتيب الجمل ونظمها . ويقترن هذا التضافر ـ بدوره ـ بعاطفة هادئة مركّزة ، تنأى عن الانفعال الصاخب ، وتخضع لسلطان العقل والفن ؛ فتتباعد بصاحبها عن الذاتية الضيقة ، لتصله بأفق أوسع ، تغيب فيه وحدة الفرد فى لقاء مع الإنسانية .

وإذا كانت « **القدرة الشعرية** » لشوقى قد مكّنته من الحركة الحرّة فى طريق الإبداع ، مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم ، فإن هذه القدرة تبدو من منظور مغاير ، مع قراءة **أدونيس** (على أحمد سعيد) لشوقى « **شاعر البيان الأول** » . وتتحول ثنائية العلاقة الموجبة ، التى كانت تصل بين شوقى الشاعر والتراث ـ عند محمد زكى العشماوى ـ لتصبح ثنائية سالبة ، أشبه ـ فى قراءة أدونيس ـ بثنائية دى سوسير عن « **اللغة** » و« **الكلام** » . ولكنها ثنائية تؤكد العلاقة التى ينطبق فيها المبنى الواحد على موضوعات متعددة ، وتتغرب فيها الأشياء لتسكن نسقا ثابتا لا يتغير . إنها الثنائية التى يتحرر فيها الشاعر ظاهريا ، لكنه ينطق لغة تتحكم فيه داخليا . وتركّز قراءة أدونيس على قصائد ثلاث لشوقى ـ هى : « **غاب بولون** » ، و« **باريس** » ، و« **نجاة** » ـ لتكشف القراءة عن شعر « **الكلام** » فى هذه القصائد ، من حيث هو شعر خاص فى الظاهر . ولكن تأمل مستويات صلة هذا الشعر ـ « **الكلام** » ـ بما يتجلى فيه ـ « **اللغة** » ـ يؤكد أن أحمد شوقى يستعيد ـ بالشعر ـ خطابا موروثا مشتركا ، يجعل من قصيدته إنشاء إيديولوجيا ، وبقدر ما يوجد هذا الإنشاء كوظيفة ، لها جانبها التربوى وجانبها التحريضى ، فإنه يؤكد أولوية مطلقة وأصلا ثابتا لوجود « قَبْلىٍّ » لا يقترن فيه الشعر ـ « **الكلام** » ـ بالبحث ، بل بالإيمان ؛ فيصبح الشاعر حامل إيديولوجيا قَبْلية ، متعالية ، تتلفظ نفسها من خلال كلماته ، وبقدر ما تغيب ذات الشاعر ، بوصفها فاعلة خلاقة ، تبقى سطوة « **اللغة** » لتكبح الإبداع الفردى ، ويتحول « **التجديد** » إلى نوع من « **التذكر** » ، يغدو معه « **كلام** » الشاعر الجديد نسخا لكلام الشاعر « **الأول** » .

ولكن ماذا يحدث لو نظرنا إلى ثنائية الشاعر والتراث من منظور مغاير تماما ؟ وماذا نفعل لو سلمنا أن علاقة الشاعر بأسلافه هى الشرط الأول فى بناء « الشخصية الشعرية » ؟ إن هذا التسليم هو الأساس الذى يحرّك دراسة **ناصر الدين الأسد** عن « **عناصر التراث فى شعر شوقى** » . ولذلك تبدأ الدراسة بتأكيد « العناصر التراثية » ، بوصفها عناصر لازمة فى شعر أى شاعر . إن الشاعر لا يكون شاعرا إلا بالتمرس بشعر التراث ، فى منابعه الأصلية ، ومن مصادره الأولى . وإذا كان الأمر كذلك فمن الضرورى البحث عن « عناصر التراث فى شعر شوقى » ، بوصفها عناصر ساهمت فى تكوين شاعريته ، وليس بوصفها عناصر تبين عن « السرقات » ، أو عن مجرد « المتابعة » . ويبدأ البحث بكتاب « **الوسيلة الأدبية** » ، الذى استقى منه شوقى ما صقل طبعه ، لينطلق البحث ـ بعد ذلك ـ إلى عناصر أخرى من التراث ، تتصل بترديد شوقى لأسماء مجموعة من الشعراء ترديدا مقترنا باقتباسات من شعرهم ، أو إشارة تضمينية إلى أشعارهم . وبقدر ما يتوقف البحث عند صلة شوقى بالبحترى وأبى تمام وابن زيدون ، يتوقف عند صلة شوقى بالمتنبى ، ليعرّج البحث ـ فى ثنايا ذلك ـ على معارضات شوقى الصريحة والضمنية . ويلتفت البحث إلى العناصر التراثية فى مسرحيتى « **مجنون ليلى** » و« **عنترة** » ، ليؤكد ـ فى النهاية ـ أن شوقى « شاعر التراث العربى وفارس حلبته » .

وإذا كان التركيز على علاقة شوقى بالتراث ـ فى مستواها السالب ـ يجعل من قصيدته قصيدة « تقليدية » فإن النظر إلى هذه القصيدة ، من منظور الظروف السياسية والاجتماعية ، قد ينتهى بالكشف عن « أزمة » تقترن بهذه القصيدة . ويتأمل **على البطل** ـ من هذا المنظور ـ « **أحمد شوقى وأزمة القصيدة التقليدية** » ، ليقدّم « دراسة فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى » . وبقدر ما تؤكد هذه الدراسة بلوغ شوقى بالشعر التقليدى قمة ما يمكن أن يؤديه من عطاء فنى ، تحت ظل ظروف تاريخية نموذجية فى تطور المجتمع ونموه ، فإنها

تؤكد أن هذا الإنجاز كان عقبة أمام الشعراء الذين طمحوا إلى تجاوز ما وصل إليه احمد شوقى . وتركز الدراسة على «الوعى الاجتماعى» الذى يتجلى فى شعر شوقى . وتكشف عن العناصر المحركة لهذا الوعى . من حيث صلتها بموقع طبق . ومن حيث تأثيرها المقترن بخصائص فنية متميزة . وبقدر ما تتحرك الدراسة لتصل بين الشاعر وبنية العلاقات الاجتماعية فى عصره فإنها تتجه إلى تحديد قيمة هذا الشعر . بالنظر إلى هذه العلاقات . وذلك لتنتهى بتأكيد طبيعة «الأزمة» التى يمثلها شعر شوقى . بالقياس إلى كل من يقلّده . فى عصر مختلف وعلاقات مغايرة .

وينطوى هذا النظر الاجتماعى إلى شعر شوقى على مسلمة تردّ أبعاد القيمة إلى ما ينطوى عليه الشعر من «**انعكاس**» لعلاقات اجتماعية . وهى مسلمة قد تنتهى (مالم يدعمها الوعى الحذر بالوسائط المعقدة التى تفصل بين ما يعكسه الشعر وما ينعكس عنه) إلى تحويل الشعر إلى «وثيقة اجتماعية» . يبحث فيها الدارس عن «مفاهيم اجتماعية» وليس عن «عناصر شعرية» . ولذلك تأتى دراسة **حمادى صمود** لتحديد «**شعرية الشوقيات**» . وذلك من خلال «رأى فى مقولة البدائل فى الخطاب النقدى العربى» . وتلمح الدراسة إلى شيء من التمييز بين «الوعى الإيديولوجى» و«الإدراك الجمالى» . وعندما تركز على الثانى فإنها لا تستبعد الأول . بل تفهمه من حيث هو مدلول من مدلولات «رؤية» . تحدد علاقة المنشىء بموضوعه . وبالعالم الذى يتحرك فيه . ويتوجه التحليل – مع هذا التركيز – إلى الأبنية اللغوية . فى نصوص شوقى . من حيث هى دوال . يقترن مدلولها بنواة دلالية عميقة . ترتد إليها مختلف المنجزات النصية . وبقدر ما يتوجه التحليل – من هذا المنظور – إلى إبراز خصائص الصورة عند شوقى . فإنه يبرز أسبقية التشبيه على الاستعارة . ليستخرج من ذلك عنصرا دالا يرتبط بعناصر «الرؤية» . ويكشف التحليل عن السنن اللغوية فى شعر شوقى . ملاحظا التفاعل بين المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية . فتظهر أهمية «التناظر» و«التقابل» . من حيث هما عنصران دالان يتصلان بالرؤية . ولا يمضى التحليل إلى غايته تفصيلا . بل يتوقف عند مجموعة من الأمثلة . تغنى عن غيرها . عندما يستغلها المحلّل للكشف عن غايته الضمنية . وهى ضرورة إعادة النظر فى «الخطاب النقدى» . من خلال إعادة النظر فى «شعرية الشوقيات» .

وتفرض هذه الضرورة – ضمن ما تفرض – التوقف عند نصوص شوقى . وإعادة النظر التفصيلى فى قصائده . والتأنى فى فهم علاقاتها المتشابكة . ولذلك تتقارب دراسة **محمد مصطفى بدوى** عن «**الذاتية والكلاسيكية فى شعر شوقى**» مع دراسة **محمود الربيعى** عن «**توازن البناء فى شعر شوقى**» . وذلك على أساس أن كلتا الدراستين تركز على نص بعينه . هو قصيدة «**الهلال**» فى الدراسة الأولى . وقصيدة «**لبنان**» فى الدراسة الثانية . وبقدر ما تتوقف كلتا الدراستين عند نص محدد . تؤكد كلتاهما الحاجة إلى التناول التفصيلى للشعر . «من حيث هو شعر أولا» . هكذا يبحث محمد مصطفى بدوى – فى قصيدة شوقى – عن **شوقى الشاعر** . وليس «شاعر الوطنية» . أو شاعر العروبة . أو شاعر الخلافة . أو شاعر الإسلام» . ويبحث محمود الربيعى – فى قصيدة شوقى – عن النص فى ذاته . بوصفه بناء لغويا خاصا . يفضى إلى معان بعينها . ويتخذ له موضوعا من داخل تركيبه . يعبر عن رؤية الشاعر الفنية . لا عن موقفه السياسى .

وبقدر ما تكشف دراسة محمد مصطفى بدوى عن علاقات المعنى فى قصيدة شوقى فإنها تكشف عن علاقات المبنى . من خلال «المفارقة» . و«الطباق» . و«الجناس» . مثلما تكشف عن وظائف دلالية متميزة يلعبها «التضمين» . وما يتصل بذلك من تولّد الصور الشعرية . ويؤكد التحليل صفات «التوازن» فى المعنى والمبنى . فيكشف عن «كلاسيكية» أحمد شوقى . تلك التى تتوازن – بدورها – مع العناصر الشخصية «الذاتية» دون أن تقمعها . وتبدأ دراسة محمود الربيعى من المستويات الصوتية . لتتوقف عند الأصوات المتجانسة من حيث هى دوال . تكشف عن عمل «كلاسيكى» نموذجى . ينبنى على نحو هندسى منطقى . وعندما تلتفت الدراسة إلى المدلول . تتوقف عند تدرج المعنى فى القصيدة . من حيث هو بناء صاعد . يشتمل على بداية ووسط ونهاية . وبقدر ما تكشف الدراسة عن «الاطراد» و«التجانس» من ناحية . فإنها تكشف عن «التقابل» و«التضاد» من ناحية أخرى . فتبرز – بذلك – خاصية «التوازن» . تلك التى تتحول – بدورها – إلى «توازن مقابلة» و«توازن اطراد» فى الوقت ذاته .

إن أمثال هذه الدراسة النصية تفودنا إلى الكشف عن خصائص «**كلاسيكية**» . تتصل بالتوازن والتقابل والاطراد . مثلما تتصل بالتدرج المنطقى والحركة المنضبطة للمشاكلة . ولكن هناك خاصية «كلاسيكية» مهمة . تتصل بعلاقة النص اللاحق بالنص السابق . من خلال مبدأ «**المعارضة**» . ولذلك يفضى الكشف عن «الخصائص الكلاسيكية» – بالضرورة – إلى إعادة التأمل فى علاقة شعر شوقى بالتراث . ولكن من خلال تحليلات نصية متعينة . وتتعاقب ثلاثة من التحليلات النصية . لثلاث من «معارضات» شوقى . فى هذا العدد ، أولها بائيته التى كتبها فى انتصار الأتراك معارضا بائية أبى تمام فى «فتح عمورية» ، وثانيتها «نهج البردة» التى كتبها شوقى معارضا «بردة» البوصيرى ، وثالثتها «سينية» شوقى التى نظمها فى المنفى معارضا «سينية» البحترى .

ويبدأ تحليل **محمد بنيس** بالبحث عن «**النص الغائب فى شعر شوقى : القراءة والوعى**» . من خلال نموذج محدد . هو بائية شوقى :

الله أكبرُ كمْ فى الفَتْحِ مِنْ عَجبِ ... ياخالد الترك جدِّد خالد العرب

وتتحرك التحليل صوب الموازنة التفصيلية بين «بائية» شوقى و«بائية» أبى تمام :

السيف أصدقُ إنباءً من الكتب ... فى حدّه الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ

لينتهى التحليل إلى مجموعة من النتائج ، تنطوى على منظور قيميٌ محدد . ويعتمد التحليل ، ابتداءً ، على مفهوم محدد للنص ، مؤداه أن «النص» شبكة من العلاقات اللغوية ، تلتقى فيها عدة نصوص سابقة . هذه النصوص السابقة هى النص الغائب ، الذى يستعيده النصُّ اللاحق ، من خلال تبدل وتحوّل ، حسب درجة وعى الكاتب بعملية الكتابة من ناحية ، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها من ناحية ثانية . دون أن يكون هناك تطابق — بالضرورة — بين النص الغائب (**المُعَارَض**) والنص الحاضر (**المُعَارِض**) . والنص الغائب — فى حالة شوقى — هو نص أبى تمام ، ولكن استعادته — فى قصيدة شوقى — تتم على نحو سالب ، يغلب فيه التنافر التجانسَ ، وتسيطر فيه الخطابة على الكتابة ، ويقترن الاستهلاك فيه بنوع من «الرؤية» ، ذات صلة بالحدود القصوى لوعى فئة اجتماعية بعينها .

ويتحرك تحليل **محمد الهادى الطرابلسى** لقصيدة شوقى «**نهج البردة**» من خلال منهج مغاير ، يعتمد على «**الأسلوبية المقارنة**» . تلك التى كانت خلاصة دراسة لافتة عن «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» (منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١) . و«الأسلوبية المقارنة» — فيما يتصورها صاحبها — مَشْرَع لدراسة أساليب الكلام ، فى مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة . بقصد تبين خصائص الأساليب فى نص بعينه ، عن طريق مقابلتها بغيرها من الخصائص ، فى نص أو نصوص مغايرة ، سابقة أو معاصرة أو لاحقة . وتعتمد المقابلة — فى دراسة شوقى — على المقارنة بين قصيدته «نهج البردة» .

رِيمٌ على القاعِ بين البَانِ والعلمِ أحلَّ سَفكَ دَمى فى الأشهُرِ الحُرُمِ

وقصيدة البوصيرى :

أمِنْ تَذكّرِ جيرانٍ بذى سَلَمِ مَزَجْتَ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْلةٍ بدمِ

«البُرْدَة» أو «البُرْأَةُ» ، وهى الأصل الذى نهج شوقى نهجه . وبقدر ما يلمح التحليل — فى هذه المقارنة — إلى الخصائص العامة لمعارضات شوقى فإنه يتوقف — تفصيلا — ليقابل بين أسلوب شوقى وأسلوب البوصيرى ، فى معالجة موضوع بعينه . وهو المقابلة بين المسيحية والإسلام . وتتكشف — من خلال المقارنة التفصيلية — الخصائص الأسلوبية لشوقى ، بجوانبها الدلالية والصوتية والتركيبية . وذلك لكى يتأكد حكم قيمى فى النهاية ، مؤداه أن المعارضة تبدأ فى الظاهر — عند شوقى — من منطلق احتذاء ومقاربة . ولكنها تنتهى — فى الحقيقة — إلى ارتقاء ومجاوزة .

أما تحليل **كمال أبو ديب** عن سينية شوقى فهو «**دراسة فى بنية النص الإحيائى**» . تتجاوز الأسلوبية إلى البنيويه . فلا يركز التحليل — من ثم — على علاقة النص اللاحق بالنص السابق على المستوى الأسلوبى الجزئى . بل ينصرف التحليل إلى البحث عن العناصر التكوينية للذاكرة الشعرية . على نحو ما تتجلى فى نص فردى . وبذلك يبدأ التحليل من ثنائية عامة . طرفاها التجربة الفردية والذاكرة الشعرية . ليتحرك صوب البحث عن ثنائيات متجاوبة أو متعارضة . أبرزها ثنائية الزمن والذاكرة من ناحية . وثنائية الذات الفردية والعالم الخارجى التاريخى من ناحية أخرى . وبقدر ما تُظهر الثنائية انفصالا دلاليا متأصلا . فى نص السينية . تُظهر توترا عميقا بين مكونات متدابرة . تكشف عن أزمة النص الداخلية وأزمة الإحيائيين فى الوقت نفسه . وتتمثل الأزمة فى تصور جذرى للعلاقة بين الذات والعالم . حيث تتقلص الفاعلية الخلاقة للذات إزاء سيطرة الإنشاء التراثى وتدفق الذاكرة الشعرية . وعندئذ تبدو «الذاكرة الشعرية» قرينة بنية متولدة . تكشف عن أزمة فئة اجتماعية . تحاول التحرر فى الحاضر . لكن عبر إطار مرجعى . يعود بها إلى الماضى .

قد نلمح لونا من التعارض بين تحليل كمال أبو ديب وتحليل محمد الهادى الطرابلسى لمعارضات شوقى . وهو تعارض ينطوى على مفارقة تصورية مفهومية . تمايز بين «**البنيوية**» و«**الأسلوبية**» . وتفضى إلى مغايرة فى منظور القيمة وإجراءات التحليل وعمليات التفسير على السواء . ولكن «الأسلوبية» نفسها تنطوى على أكثر من تعارض . لأنها تنطوى على أكثر من منهج واتجاه . ويبدو هذا التعارض الأخير عبر ثنائية منهجية . يقترن طرفها الأول بلون من «**الأسلوبية السياقية**» . تحاول اكتشاف القيمة الجمالية للنص . من خلال «**التضافر الأسلوبى**» ، ويقترن طرفها الثانى بلون من «**الأسلوبية الإحصائية**» . تحاول توثيق النص . وتصحيح نسبته إلى صاحبه . من خلال التعرف على «**البصمة الأسلوبية**» الفارقة . ويبدو هذا التعارض الأخير فى التميز بين دراسة **عبد السلام المسدى** عن «**التضافر الأسلوبى وإبداع الشعر**» . تلك الدراسة التى تتوقف عند قصيدة شوقى «ولد الهدى» . ودراسة **سعد مصلوح** عن «**تحقيق نسبة النص إلى المؤلف**» . وهى «دراسة أسلوبية إحصائية فى الثابت والمنسوب من شعر شوقى» .

وتبدأ الدراسة الأولى بتأكيد منهجها وهو البحث عما يخلق «الفعل الشعرى» فى سياق النص . وذلك من خلال تحليل أسلوبى لنموذج محدد . هو قصيدة :

ولد الهُدَى فالكائنات ضِيَاءُ وفَـمُ الـزَمَـانِ تَبسُّم وَثنَاءُ

ويتحرك التحليل — فى هذه الدراسة — ساعيا وراء أنماط العناصر المكوِّنة للظاهرة الأسلوبية . فى قصيدة شوقى ، فيلتفت التحليل إلى الانتظام البنائى الذى يصل بين هذه الأنماط فى القصيدة . ويكشف التحليل عن نمط «التفاصل» . ونمط «التداخل» . ونمط «التراكب» . ويمضى التحليل فى الكشف عن تجاوب هذه الأنماط فى «تضافر» . يحدد مفتاح السر الشعرى . فى قصيدة أحمد شوقى

فيحدد قيمتها الجمالية التى تغدو قيمة أسلوبية . ويبدو «**التضافر**» ـ من هذا المنظور القيمى ـ قرين انتظام بنائى . تتوازن فيه المكوّنات اللغوية . لتنطوى وحدتها على تنوع ، بحيث تصبح قصيدة «**ولد الهدى**» نسيجا لغويا لحمته الائتلاف وسداه الاختلاف .

وإذا كانت «أسلوبية» عبد السلام المسدى تبحث ـ فى قصيدة «ولد الهدى» ـ عن القيمة الشعرية للتضافر فإن «أسلوبية» سعد مصلوح تبحث عن «القيمة التوثيقية» لصحة النصّ فى قصائد شوقى . من خلال عمليات إحصائية خالصة . ويزيد من أهمية هذه «الأسلوبية الإحصائية» الحاجة إلى التأكد من «صحة» ما ينسب إلى شوقى من شعر . سواء فى «**الشوقيات المجهولة**» . وقد جمعها **محمد صبرى السربونى** . أو فيما يسمى «**الشوقيات الروحية**» . وقد أذاعها **رؤوف عبيد** . وهى تلك القصائد التى قيل إن «روح» شوقى أملاها على «وسيط روحانى» . وإذا كانت «الأسلوبية الإحصائية» تعتمد على تحديد «البصمة الأسلوبية» لتحديد مستوى الصحة . فالسبيل إلى ذلك ـ فى حالة شوقى ـ هو تحديد خصائصه الأسلوبية الثابتة . كما تُظهرنا عليها نصوصه المؤكدة . بحيث تصبح الخصائص الأسلوبية الثابتة «عيارا» يستخدم فى قياس «صحة» ما ينسب إلى شوقى . ولقد كانت نتيجة استخدام هذا العيار التشكيك فى «نسبة» بعض «الشوقيات المجهولة» . وأهم من ذلك «الجزم» بما يشبه استحالة هذه النسبة فى حالة «الشوقيات الروحية» .

ولا تقتصر هذه «الأسلوبية الإحصائية» على توثيق النصوص . بل تتجاوز التوثيق لتصبح ـ فى مجال مغاير من مجالاتها ـ احد الأدوات الإجرائية فى عمليات التوصيف والتصنيف . خصوصا فى مجالات «**الصورة الفنية**» وهناك دراسات لافتة تستخدم التصنيف الإحصائى . فى تحليل مجالات الصورة . ووظائفها . ومصادرها . وخصائصها ، على نحو ما فَعَلَتْ **كارولين سبرجن** فى دراستها عن «**الصورة الشعرية عند شكسبير**» . أو ما فعله **ريتشارد فوجل** عن «**الصورة عند كيتس وشيللى**» . أو ما فعله **ستيفن أولمان** عن «**الصورة فى الرواية الفرنسية الحديثة**» . وقد تجلى أثر هذه الدراسات فى الكتابات المعاصرة عن الشعر العربى . ابتداء من الشعر الجاهلى . ومرورا بشعر بشار وأبى تمام . وانتهاء بتتبع تطور الصورة فى الشعر العربى الحديث بوجه عام . أو الشعر الإحيائى بوجه خاص

وتحظى «**الصورة الفنية فى شعر شوقى الغنائى**» ـ فى هذا العدد ـ بدراسة يقوم بها **عبد الفتاح عثمان** . وهى دراسة تعتمد . ابتداء . على التعريفات التى قدمها **محمد غنيمى هلال** لمفاهيم الصورة فى المدارس الأدبية المختلفة . بعد مزجها ببعض أفكار البلاغة العربية القديمة . وتتحرك الدراسة من فرضية مؤداها أن الصورة فى شعر شوقى تجمع كل الخصائص والأنماط فهناك «الصورة التشخيصية» التى تستخدم فى وصف الطبيعة . و«الصورة التجسيدية» التى يتمكن شوقى بواسطتها من التعبير عن المعنويات فى قالب مادى محسوس . و«الصورة التجريدية» التى يستخدمها شوقى حين يشبّه المحسوس بالمعقول أو المعقول بالمعقول ، ثم «الصورة الوصفية ـ البلاستيكية» ويراد بها مطلق التجسيم والتكبير . وأخيرا «الصورة الدرامية» التى تحفل بالحركة والصراع . وبقدر ما تحاول الدراسة تصنيف الصورة عند شوقى فإنها تحاول أن تتتبع مصادرها . فى التاريخ والطبيعة لتنتهى باجتهاد فى تحديد القيمة . من منظور السلب والإيجاب على السواء .

وإذا كانت دراسة عبد الفتاح عثمان عن «الصورة الفنية» تحاول تقديم اجتهاد فى فهم شعر شوقى فإن دراسة **حسين نصار** عن «**الشعر المنثور عند أحمد شوقى**» تحاول تقديم اجتهاد مشابه . ولكن فى نثر أحمد شوقى ، إذ تقع الدراسة على جوانب من «الشعر المنثور» فى كتاب شوقى «**أسواق الذهب**» . خصوصا فى حديثه عن «الجندى المجهول» . و«الوطن» . و«الذكرى» . وتهتم الدراسة بالكشف عن السياق التاريخى للشعر المنثور . فى أدبنا الحديث . مثلما تناقش ارتباط الشاعرية بالوزن . وتتوقف لتحليل نص قصير من نصوص شوقى . لتستخرج بعض خصائص عامة للشعر المنثور .

وإذا كانت الدراسات السابقة تركز على الشعر الغنائى لأحمد شوقى فإن أربعا من الدراسات المتعاقبة ـ فى هذا العدد ـ تركز على المسرح الشعرى عند شوقى . وأول هذه الدراسات دراسة **إبراهيم حمادة** عن «**مسرح شوقى والكلاسيكية الفرنسية**» . وتبدأ الدراسة بإجماع دارسى شوقى على تأثره بالمسرح الكلاسيكى الفرنسى . أيام دراسته فى فرنسا . ولكن الدراسة تنقض هذا الإجماع . وتوضح مدى التباعد بين مسرح شوقى وأصول المسرح الكلاسيكى . من خلال مناقشة خصوصية الموضوعات ومصادرها . والانتظام البنائى للوحدات الدرامية . وتنتهى الدراسة إلى نتيجة مؤداها أن مسرح شوقى لم يجار المسرح الكلاسيكى . وإنما اتّبع تقاليد المسرح الغنائى فى عصره الزاهر . عصر أبى خليل القبانى والشيخ سلامة حجازى . ولذلك تزخر مسرحيات شوقى بمشاهد الرقص والغناء . كما تتميز بقصائدها الوجدانية الطويلة التى تصلح للغناء

ولعل هذه النتيجة التى وصل إليها إبراهيم حمادة تدفعنا إلى إعادة النظر فى مسرح شوقى . ونهتم بأصوله التراثية العربية أكثر من اهتمامنا بأصوله الغربية . وتأتى دراسة **عبد الحميد إبراهيم** عن «**المصادر التاريخية فى مسرحية مجنون ليلى**» . لتؤكد هذا الجانب . فتكشف عن الصلة الوثيقة بين مسرحية شوقى والمؤلفات العربية . خصوصا المؤلفات التى تدخل فى التراث الشعبى . من قبيل «مصارع العشاق» و«قصه قيس بن الملوّح العامرى» . وإذا كان تأثر مسرح شوقى بمصادر التراث الرسمى لا يحتاج إلى دليل . فى مسرحيات مثل «**مجنون ليلى**» و«**عنترة**» و«**أميرة الأندلس**» فإن تأثره بالمصادر الشعبية . فضلا عن متابعته تقاليد المسرح الغنائى هو الذى يحتاج إلى جهد واكتشاف

وتتعاقب ـ فى الحديث عن مسرح شوقى ـ دراستان تركز كل منهما تركيزا خاصا على «المرأة». وتتتبع الدراسة الأولى «**صورة المرأة فى مسرحيات أحمد شوقى**» بوجه عام. بينما تتوقف الدراسة الثانية عند ملهاة «**الست هدى**» بوجه خاص. وتؤكد **أنجيل بطرس سمعان** ـ فى الدراسة الأولى ـ أهمية الشخصية النسائية فى أعمال شوقى النثرية والشعرية على السواء. وبقدر ما تلفت دراستها الانتباه إلى دلالة عناوين مثل: «**عذراء الهند**». و«**مصرع كليوباترا**». و«**الست هدى**». و«**البخيلة**». و«**أميرة الأندلس**». تلفت الدراسة الانتباه إلى الدور المحورى الذى تقوم به «المرأة» فى بقية أعمال شوقى. وتصل الدراسة بين الدور الدال للمرأة فى مسرح شوقى وحركة النهضة التى أكدتها دعوة **قاسم أمين** إلى تحرير المرأة. وساهم فيها أحمد شوقى بقصائده المتعددة. وبقدر ما تركز الدراسة على رؤية شوقى للمرأة فى الإطار التاريخى الذى اختاره لمعظم مسرحياته تركز على مدى ما تعكسه هذه الرؤية من الواقع المصرى. ومن حقيقة المرأة بوجه عام. وذلك دون أن تغفل الدراسة التناول الفنى لصورة المرأة. من حيث خلق الشخصيات وارتباطها بالحدث الدرامى واستخدام الحوار والشعر فى المسرحية.

وتتحرك دراسة **منى ميخائيل** فى تحليلها للمضمون الفكرى والاجتماعى للملهاة «الست هدى» فى اتجاه قريب من اتجاه أنجيل بطرس سمعان. فتركز الدراسة الأخيرة على موقف شوقى من قضية المرأة. وتحاول أن تكشف المدى الذى وصل إليه فى ملهاته. وما تكشف عنه الملهاة نفسها من نظرة تتعاطف مع «المرأة» فى أزمتها الاجتماعية. لقد نجح شوقى فى تأكيد موقفه المناصر لتحرير المرأة فى هذه الملهاة. فضلا عن نجاحه فى تقديم شخصيات تتمتع بخصوصية إنسانية. وفتح آفاق جديدة للملهاة والخطاب الشعرى على السواء.

وننتقل ـ بعد هذه الدراسات عن مسرح شوقى ـ إلى مجال مغاير. عبر محاور هذا العدد. يتصل بالتأثر والتأثير. ولكن التأثر والتأثير. فى هذا المجال. لا ينظر إليه من منظور الأدب المقارن. وإن اقترب منه. وإنما من منظور تاريخى. يتصل بأثر بعض الأحداث الدالة فى شعر شوقى من ناحية. وتأثير شعره فى الشعر العربى المعاصر له واللاحق من ناحية ثانية. وتأتى دراسة **محمود على مكى** عن «**الأندلس فى شعر شوقى ونثره**» لتتوقف وقفات مفصلة عند أثر الأندلس فى إنتاج شوقى. متعقبة هذا الأثر ـ فى قسمها الأول ـ منذ بداية شوقى الشعرية. مرورا بسنوات دراسته فى فرنسا. ثم عودته إلى مصر. حتى سنة ١٩١٤. لترصد بذلك صلة شوقى بشعراء الرومانسية الأوربية. وتتتبع تخلق فن الموشح فى شعره. مثلما تتتبع مقالاته التى كتبها عن الأندلس. ومعارضاته الأولى للشعراء الأندلسيين. وتمضى الدراسة ـ فى قسمها الثانى ـ لتتتبع رحلة المنفى. وحياة شوقى فى اسبانيا. منذ أوائل سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩١٩. وبقدر ما توضح الدراسة صلة شوقى بالثقافة الاسبانية تكشف عن صلته بالتراث الأندلسى؛ لتتفهم آثار شوقى الأدبية فى المنفى؛ بكل ما فيها من شعر غنائى يتوزعه الموشح والقصيد. وشعر تاريخى يضمه كتاب «**دول العرب وعظماء الإسلام**». وما يتصل بهذا وذاك من آثار نثرية. أهمها «**أميرة الأندلس**».

وإذا كانت دراسة محمود على مكى تكشف عن تأثر شعر شوقى ونثره بتجربة تاريخية محددة. هى تجربة المنفى. فإن دراسة **على الشابى** تكشف عن تأثير شوقى فى غيره من شعراء العربية. وذلك من خلال «**إطار لدراسة تأثير شوقى فى الشعر التونسى فى الثلث الأول من القرن العشرين**». والمنهج المتبع ـ فى هذه الدراسة ـ قريب من منهج الدراسة السابقة؛ فهو منهج تاريخى. يعتمد الوثائق والوقائع. ويرصد أثر شوقى فى الحياة الفكرية والأدبية التونسية. وتبدأ الوقائع التاريخية بالصلة التى نشأت بين شوقى وأحد زعماء الحركة الوطنية التونسية. وهو الشيخ عبد العزيز الثعالبى. أثناء إقامته فى مصر. وبقدر ما تتتبع الدراسة أثر شوقى فى شعراء «الإحياء» فى تونس. من أمثال **محمد الشاذلى خزنه دار**. **وسعيد أبى بكر**. **ومصطفى خريف**. فإنها تتوقف عند تأثير شوقى فى شعراء الرومانسية. خصوصا **الشابى**. فى قصائد مثل «**الجنة الضائعة**» التى تتقارب بعض مقاطعها مع قصيدة شوقى «**غاب بولون**».

وتختتم محاور هذا العدد بدراسة **صالح جواد الطعمة** عن «**شوقى وآثاره فى مراجع غربية مختارة**». وهى دراسة تتتبع اهتمام الأوروبيين بشعر شوقى. دراسة وترجمة. منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى يومنا. وتلتفت الدراسة إلى تزايد الاهتمام بشعر شوقى. فى الأوساط الاستشراقية. بعد الحرب العالمية الثانية. وذلك فى إطار اتساع الاهتمام بالأدب العربى الحديث عموما. ولكن تؤكد الدراسة أن نصيب شوقى من الترجمة والدراسة لايزال محدودا. ينتظر المزيد من الجهد. خصوصا تقديمه إلى القارىء الأوروبى العام. من خلال نماذجه الشعرية الإنسانية. وتختتم الدراسة. بملحقين؛ يضم أولهما تصنيفا ببليوجرافيا للمترجم من شعر شوقى. ويضم ثانيهما ببليوجرافيا لأهم المصادر الأجنبية عن أحمد شوقى.

وينتهى العدد بعد عرض **ماهر شفيق فريد** و **محمد عبد المطلب** لكتابى **منح خورى** ـ «**الشعر وتكوين مصر**» ـ **ومحمد عبد الهادى الطرابلسى** ـ «**خصائص الأسلوب فى الشوقيات**» ـ ولكن ليبدأ القارىء فى طرح أسئلته الخاصة. حول ما قيل عن شعر شوقى. وما يمكن أن يقال عنه.

دلائل القدرة الشعرية عند شوقى

محمد زكى العشماوى

قالوا : إن شعر شوقى هو من صميم مرحلة الإحياء التى تزعمها محمود سامى البارودى والتى قامت تستهدف ربط حلقات التاريخ التى كانت قد انفصمت عندما نضب الشعر العربى بعد عصور العباسيين ، وذلك بطغيان الصنعة ، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية ميتة . فكان الشعر فى عصر الجمود هذا ، كما يصوره العقاد : «كلاماً منظوماً لا يستهدف غير الوزن ، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التى كانت تشيد بها كتب البيان والبديع ، فظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين . وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال فى جمع الملون وتنضيده»[1] . فكان لابد ، وحالة الشعر هذه ، أن تنشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الجمود وتدك حصونه ، فبدأت حركة البعث الجديدة التى تزعمها البارودى ، والتى استطاعت أن تجعل الماضى يرتد إلى الحاضر ، وأن تبعث إلى الحياة أروع النماذج فى تراثنا الأدبى ، فبدأت العيون تتفتح على ثروة فكرية وأدبية هائلة ، خلفها لنا أسلافنا الأولون ، فنشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها فى الناس .

هذا الارتداد إلى الماضى والامتداد به إلى الحاضر ، كان قد أنقذ الأسلوب الشعرى مما كان قد تردَّى فيه ، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبى والشعرى يضاهى ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية ، تجد فيه رنين الأقدمين وصوتهم وطرائق صياغتهم ، كما وعتها آذان شعراء حركة البعث من أمثال **البارودى وحافظ وشوقى** .

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضى من قدرة على التقاط الرنين الموسيقى ، واحتذاء ما ادخرته الأذن المرهفة ، والحافظة المستجيبة ، والتى ربما صدرت عن طبع وسليقة ، فقد ظلت مكبَّلة فى معظمها بالولاء العقائدى لنماذج الشعراء القديمة ، والمحافظة على النسق الذى يحتذيه فى أمانة ، كما يحتذى الخطاط ذو اليد الصناع الذى لا يخطُّ ابتداء بل يجرى على مثال سابق أمامه ، فيحتذيه بقلم بين أصابعه.وهذا ما كان يجعله **البارودى** هدفا له ، حين يقول فى صراحة :

تكَلَّمتُ كالماضين قَبْلى بما جَرَتْ به عادةُ الإنسانِ أنْ يتكلما
فلا يَعْتَمِدْنِى بالإساءةِ غافلٌ فلا بدَّ لابنَ الأيك أن يترنما

وهكذا كان احتذاء الماضين فى عهد البارودى يعتبر إضافة

حقيقية ، بل انتصارا يبتهج له الشاعر ، ومقدرة لا يبلغها أو يحققها إلا الشعراء الحقيقيون ، هذا إذا قسنا ما يقوله بما كان يتردد فى عصره من ركاكة وفسولة . من أجل هذا رأينا شموخ البارودى وزهوه ونشوته ، حين يجد نفسه قادرا على أن يتكلم كالماضين قبله .

والسؤال الذى نطرحه الآن للمناقشة هو : هل كان شوقى أحد أقطاب مدرسة الإحياء المشهورين ، والذى قام بدوره الخطير فى إعادة الرنين الموسيقى لشعراء العباسيين ، والحفاظ على بقية طيبة من خَمْرَة الكلاسيكية الأصيلة ، نقول : هل كان شوقى فى كل ما قدَّم من عمل مجرد شاعر لا يخط الخط ابتداء ، بل يجرى بالقلم على مثال سابق ، أو قل هل كان مكبلاً فى قيود التقليد لدرجة تمّحى معها شخصيته الفنية ، على نحو ما زعم العقاد فى هجومه على شوقى ، حين جرد شعره من كل تفرُّد وأصالة؟ أو بمعنى آخر هل افتقر شوقى على طول أعماله الشعرية إلى ما نسميه بالدنيا الفريدة والمبتدعة ، والحيَّة ، والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام ؟ تلك الدنيا التى نعْتبرها ، ويعتبرها الجميع ، أساساً مهماً ضروريا لابد من توافره لدى التجارب الشعرية القادرة على البقاء ، والتى بدونها يصدر الشعر عن مجرد الموهبة التى تختلف فى جوهرها عن العبقرية الخلاقة التى تحفظ لصاحبها خلوده ومكانته فى دَرَج القيم على مرِّ الأيام وتعاقب العصور ، واختلاف المكان والزمان .

قبل الإجابة على هذا السؤال المطروح أرى أنه يجدر بنا أن نتفق معا على جملة من الحقائق حتى يكون كلامنا بعد ذلك موضوعيا ومبنيا على أسس من التفاهم المنطق .

أولى : **هذه الحقائق أن التزام الشاعر بالرنين الشعرى للقدماء ليس فى حد ذاته عيباً وليس جريمة يؤاخذ عليها الشعراء .**

ثانيا : **إذا كان من الطبيعى ونحن فى مرحلة حضارية تغاير مرحلة أسلافنا ، فنحن نسلّم بأن تكونَ لنا ـ إنْ كنا أحياءً بالفعل ـ طريقةُ تعبير خاصة ، فليس بالضرورة أن تكون لنا أشكال شعرية خاصة أو جديدة ، ذلك أن فى مقدور الشاعر المحافظ على أشكال شعرية قديمة أن يفجِّر من خلالها الطاقة ، ويحررها ويضيئها ، بل يمكن أن يحقق كذلك دنياه الفريدة والمبتدعة .**

فالشعر أفق مفتوح ، وكلُّ شاعر قادر على الإبداع يستطيع أن يزيد فى سعة هذا الأفق ، ويضيف إليه مسافات جديدة ، أو على حد قول بعض النقاد : «**إن كل إبداع هو فى آن ، ينبوع وإعادةُ نظر : إعادة نظر فى الماضى وينبوع تقييم جديد**»[٢] .

ثالثا : **إن حكمنا على المحافظين أو التقليديين ـ أو قل المكبلين بالولاء العقائدى للشعر القديم ـ ينبغى أن يفرق بين نوعين من التعامل مع الماضى : النوع الأول هو الذى لا يرى فى تراثنا وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية والقوالب التى جعلت الشعر تمارين فى الوزن أو فى الزخرف أو اللهو.. أو كل ما يجعل التجارب الشعرية فقيرة الحياة ضيقة الأفق . والنوع الثانى : هو الذى أحسن فهم الماضى وازداد ارتباطاً بينابيعه الحية ، وأدرك التراث إدراكا سليما يتجاوز الماضى إلى المستقبل ، والمعلوم إلى المجهول ، والواقع إلى الممكن وما وراء الممكن .**

رابعاً : **إن المحافظة على تقليد ما لشكل القصيدة أو حتى موضوعاتها لا يعنى بالضرورة البقاء فى أسر التقليد والصنعة** ؛ ذلك أن الشاعر المُبْدع يمكنه أن يظل مُبْدعاً مع محافظته على الشكل القديم ، لأنه فى هذه الحالة سيكون حتماً قادراً على ألاَّ يجعل للشكل وجودا ثابتاً مستقلاً قائماً بذاته ، فإن مثل هذا كفيل أن يحوِّل الشعر إلى صناعة ، بل سيصبح الشكل ـ فى حالة حرية الأداء والحركة ـ متفاعلاً مع المضمون ومتوحداً معه ، وبقدر ما يكون الشاعر بارعاً فى التوفيق بين الاثنين يكون شاعراً .

وإذا أردت شاهداً على ما نقول ، فارجع إلى تجارب شعراء كالمتنبى أو أبى العلاء أو أبى نواس أو غيرهم من الشعراء الذين [illegible] التقليد واستطاعوا فى حدود الأشكال القديمة أن يفجِّروا طاقات جديدة ، يحرِّرونها ، ويضيئونها ، ويُبقونها متوهجة بعدهم ، بل إننا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا بوجود عالم خاص لكل شاعر من هؤلاء ، تتحقق فيه رؤيته وموقفه الفكرى الخاص ، وبناؤه الفنى ، وإيقاعه وتوتره ، ولغته التى لا تنفصل عما تقوله .

هذه الحقائق إذا اتفقنا عليها فما أظننا نكون منصفين مع أنفسنا إذا اتهمنا شوقى بأنه كان مجرد شاعر تقليدى يرسف فى أغلال الشكلية والصنعة ، أو ليس عنده سواهما ، أو أنه شاعر منعدم الشخصية ، مفتقد للأصالة ، مُردِّد لما يقوله القدماء ، ومنتهٍ إلى ما انتهوا إليه .

وإذا جازلنا أن نذهب فى القول غير هذا المذهب ، وأن نرى فى شوقى رأيا مخالفا ، فما هذا الرأى ؟ ومن يكون شوقى ؟ وما دنياه التى تفرد بها ، أو ما هو عالمه الخاص الذى يجعله يبدو نسيجا متميزاً ؟ أو بعبارة أخرى ما دلائل القدرة الشعرية عند شوقى ؟ وهل فى بعضها ما يثبت له شيئا من الأصالة أو نوعا من التفرد يُبرِّئه من الشكل المنغلق الواحد والمنتهى ؟

إن أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقى هو ما أجملنا الإشارة إليه سابقا ؛ ونعنى به صلة الشاعر بتراثه ، ونوعية هذه الصلة ، ومعناها من الوجهة الإبداعية .

فالمعروف أن الشاعر الحقيقى لا يرتبط بمادة التراث المكتوبة وحدها ، فإن هذه المادة المكتوبة من فكر أو آثار أو آراء أو كتب إنما تمثل الجانب الثقافى للشاعر فهى تدخل فى تكوين ثقافته ، وليس لها من حيث هى مادة تَدَخُّلٌ فى إبداعه . إن صلة الشاعر بالتراث هى فى الحقيقة صلة تتجاوز ذلك ، أى تتجاوز مادة التراث المكتوبة إلى

ما وراء هذه المادة ، ونعنى بذلك الارتباط بالأعماق التى احتضنت هذه المادة وأدَّت إلى وجودها ، إنه ارتباط بروح الأمة ذاتها ، بينابيع حياتها ، بمُثُلها وتطلعاتها حيث الجذور والبذور والأصول والأسرار . إنه تمثل وتشرب لحضارة الأمة وذوقها .

ولعل شوقى أن يكون من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو ، واستطاعوا أن يستوعبوا حاضر الأمة وماضيها ، وأن يتحدثوا بصوت الينابيع الأصلية فى أعماق تراثهم وشعوبهم وحضاراتهم ، سواء أكانت حضارة مصرية قومية ، أو عربية إسلامية ــ ولذلك كان من الشعراء القلائل فى عصرنا الحديث الذين نقلوا إلينا أصوات شعوبهم . فلم يكن صوت شوقى صوتا واحداً ، بل كان صوت شعبٍ وعصر ، كان رسالَة .. كان صوت أمته وصوت عصره .. والعبقرى ليس واحدا بل كثير كما يقولون .

إذا شككت فتأمل قصائده فى «**كبار الحوادث فى وادى النيل** » ، و« **الهمزية النبوية** » ، و« **انتصار الأتراك** » ، و« **ذكرى المولد** » ، و« **مشروع ملنر** » ، و« **مشروع ٢٨ فبراير** » ، و« **خلافة الإسلام** » ، و« **على سفح الأهرام** » ، و« **الانقلاب العثمانى** » ، و« **أبو الهول** » ، و« **الأزهر** » ، و« **الصحافة** » ، و« **نكبة بيروت** » ، و« **تكليل أنقره** » و« **وداع اللورد كرومر** » ، و« **العلم والتعليم** » ، و« **بنك مصر** » ، و« **نهج البردة** » ، و« **ذكرى دنشواى** » ، وغير ذلك كثير . ثم اقرأ له « **مجنون ليلى** » و« **مصرع كليوباترا** » و« **قمبيز** » و« **على بك الكبير** » فستجد فى كل هذه التجارب قدرة شوقى على تجاوز المادة التاريخية أو الواقعية إلى ما هو أغنى حين يُفْلت من عالم الواقع المحدود ويذهب إلى ما وراء ذلك ، يذهب إلى ما وراء الحدث أو المادة التراثية إلى عالم فسيح من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية ، فيما وراء الحد والنوع ، وما وراء القاعدة والتقليد .

ويكفينى هنا أن استشهد بقصيدته فى ذكرى المولد حين يعيد إلى سمعنا روح التراث ، حيث الحنين والحركة ، وحيث البراءة والصبوة ، وحيث بكارة شوقى وحيويته .

سَلُوا قَلْبى غداة سَلاَ وَثَابَا لَعَلَّ على الجمالِ له عِتابا

يقول فيها :

وأحبابٍ سقيت بهم سُلافاً وكان الوصل من قصرٍ حبابا
ونادَمْنَا الشبابَ على بساطٍ من اللذاتِ مختلفٍ شرابا
وكلُّ بساطِ عيشٍ سوف يُطوى وإنْ طال الزمانُ به وطابا
كأنَّ القلبَ بعدهمُ غريبٌ إذا عَادَتْه ذكرى الأهل ذابا
ولاَينبيكَ عن خلُق الليالى كَمنْ فَقَد الأحبةَ والصَحابا
أخا الدنيا . أرىَ دنياك أفعى تبدِّلُ كلَّ آونةٍ إهابا

وانظر بعد ذلك إلى روح التراث وتمثل شوقى لحضارة أمته ، حينَ يرفع مصير كل فرد فينا إلى مستوى مصير الإنسانية فيلتقى صوت شوقى بصوت المجموع :

لمن يغترُّ بالدنيا فإنى لبسْتُ بها فأبلَيْتُ الثيابا
جَنيْتُ بَرَوضِها وَرْداً وشَوْكَا وذُقْتُ بكأسِها شُهداً وصَابا
فلمْ أرَ غيرَ حُكمِ اللهِ حكما ولم أرَ دونَ بابِ اللهِ بابا
ولا عظَّمْتُ فى الأشياء إلاَّ صَحيحَ العلمِ ، والأدبَ اللبابا
ولا كرَّمت إلا وجهَ حُرٍّ يقلِّدُ قومهَ المِننَ الرِّغابا

ويسترسل شوقى فى التعبير عن المكنون فى ضميره وضمه تراث شعبه وأمته بدفعة كيانية تخرج عن مجال القصيدة ــ الحكاية ، أو القصيدة ــ الأفكار ، أو القصيدة ــ الزخرف ، أو القصيدة ــ الوصف والموضع الخارجى الذى يظل خارجيا . بل تصدر القصيدة بدفعة روحية تعبيرية .

أما الدليل الثانى للقدرة الشعرية عند شوقى ، ولعله أبرز الأدلة وأكثر مصادر الإبداع ظهوراً عنده ، فهو عنصر الموسيقى والإيقاع الشعرى . فكلنا يعلم أن الأثر الشعرى هو فى النهاية شكل إيقاعى ، يسعى إلى طرح رؤية تُنقل إلينا عَبْر جَسَد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعى ، ومن ثم فالقصيدة نغم وتعبير يجمع بين الإيقاع والمدلول ، ويصل بين التعبير وصاحبه وموضوعه فى آن واحد ــ إن ثمة لذة شعرية رائعة فى الحركة النفسية النابعة من إيقاع الكلمات ومقاطعها ، وبهذا تصبح الكلمات والموسيقى فى القصيدة الشعرية إيقاعا يصل بين النفس والكلمة ، بين الإنسان والحياة .

ولا شك أن الشعر فى نشأته ذو صلة وطيدة ووثيقة بالموسيقى . فقد كان ما فى أبيات الشعر من موسيقى خاصة ، تصدر عن تكرار الصوت إثر فواصل منتظمة . وتتابع الكم الموسيقى بنسب تتفاوت حجماً وكما ، وترددها على مسافات زمنية معينة ، كان كل ذلك يسهل الترانيم الشعرية القديمة . والذى نريد أن نؤكده هنا أن **للشعر صوتا داخليا مستقلا عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه . وقد يوجد بدونه . وأن هذا الصوت الداخلى يرتبط بطريقته فى إيقاع الجمل . وفى طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة .**

وشوقى كان له هذا الصوت الداخلى ، بل لا نغالى إذا قلنا إن هذا الصوت كان له حضوره الظاهر والفعال ، فى كثير من تجارب شوقى الشعرية ، كان **مولعا بالموسيقى ، مستمتعا بها ، قادراً على توليدها ، والتأثير بها فى نفوس قارئيه وسامعيه .**

ولا يغيب عن الدارسين قدرة شوقى على الظفر بنسيج شعرى تظهر فيه براعته فى استثمار العلاقات الصوتية واستغلالها فى التعبير عن اللحظة الشعرية التى يصدر عنها أو فى الدلالة على موقفه النفسى .

وأمثلة ذلك كثيرة فى شعره ومتحققة فى قصائده على اختلاف طولها وأوزانها ومناسباتها .

فن القصائد التى تظهر فيها طاقة الإيحاء بالموسيقى وما تجره من أصداء متلونة ومتعددة ، قصيدته التى عنوانها «**أثر البال فى البال**» والتى وصف بها حفلاً راقصاً بقصر عابدين، يقول فيها :

حفَّ كـأسـهـا الحببُ فـهـى فِضَّـةٌ ذهب
أو دوائـر دُررٌ...... مـائجٌ بها لـبب
أو فـمُ الحبـيبِ جَلاَ عن جُمانِـهِ الشـنب
أو شـقيقٌ وجْـنـتـهِ حـين لى بـهِ لـعِب

وهى قصيدة يظهر فيها أثر اللحظة والانفعال بها ، فهى تعكس الملهى وما يجسده من حيوية الحركة ورشاقتها حيث تكشف اللغة عن إيقاع الليلة وما دار فيها من نغم ورقص .

وقصيدته بعنوان «**مرقص**» التى أنشأها على وزن مُحْدَث حيث يقول فيها :

مـالو واحـتـجبْ . وادَّعى الـغضبْ
لـيت هـاجـرى يشـرح السَّببْ
عـتـبُـه رضى لـيـتـه عـتَبْ

ثم أشعار الغزل . وهى كثيرة يمتلئ بها الجزء الثانى من ديوانه . ومنها قصائد كاملة الوزن . مثل قوله :

خـدعوها بقولهم حـسنـاء والغوانى يغرهن الثناء

وقد لا يخفى أن شوقى كان قادراً على لغة الحب . فهو يجيدها ويتكلم بها كعاشق ؛ استمع إليه فى هذه الأبيات :

رُدّتْ الروح على المضنى معك أحْسَنُ الأيام يومُ أرْجعك
مرّ من بُعْدكِ ما روّعنى .... أتُرى ياحُلْوُ بُعدى روّعك
كم شكُوتُ البين بالْليل إلى مَطلع الفجرِ عسى أنْ يُطْلِعَكْ
وبعثت الشوق فى ريح الصَّبا فشكا الحرقة مما استودعك
يا نعيمى وعذابى فى الهوى بعذولى فى الهوى ما جمعكْ؟
أنت روحى ظلم الواشى الذى زعم الْقلْب سلا أوْ ضيّعكْ
موقِعى عندك لا أعلمه آهِ. لو تعلمْ عندى موقعكْ
أرْجفوا أنك شاكٍ موجع ليت لى فوقَ الضّنا ما أوْجعَكْ
نامت الأعْيُن إلاَّ مقلة تسكبُ الدمع وترْعَى مَضْجعكْ

وانظر إلى قصيدته التى يعارض فيها الحصرى حيث يقول :

مُضْنـاك . جفـاهُ مـرقدُهْ وبـكـاهُ ورحّـم عوّده
حيرانُ الـقـلب مـعذَّبـه مـقـروحُ الجفنْ مُسـهّـدُهْ
أودى حـرمـا إلاَّ رَمَقـاً يُـبْـقيـه عـلـيك وتُـنـفِـدُهْ

وغير ذلك كثير ، منه قوله :

علَّموه كيْفَ يَجْفُو فجَفَا ظَالِمٌ لاقَيْتُ مِنْهُ ما كَفَى

ثم انتقل إلى قوله :

يـانـاعـمـاً رقـدَتْ جـفونُـه مُضْـنـاك لا تهدا شـجونُـه
حَـمَـلَ الهوى لك كَـلَّـه إنْ لم تُـعـنْـهُ فَـمنْ يُعينُهْ

ولا ننسى قصيدته فى زحلة التى يقول فيها :

يا جارةَ الوادى طربْتُ وعادَنى ما يُشْبهُ الأحْلاَمَ من ذكراكِ
مثّلْتُ فى الْذكْرَى هَواكِ وفى الكَرَى والذكَرياتُ صَدى السنين الحاكى

وغير ذلك من الشعر كثير وكله شاهد على قدرة شوقى على السيطرة على العناصر الصوتية للغة ، وبث إحساس خاص من خلالها ، يتلاءم مع الموقف أو اللحظة المثارة .

وإذا تركنا الغزل وألقينا نظرة على مطالع قصائده فسنرى فى لغة هذه المطالع نسيجها الشعرى ، بما يحتويه من تقديم وتأخير وحذف وإضمار واستعمال للإيقاع المتداخل . أو ما يعرف بحسن التقسيم ومن استخدام خاص للعطف والطباق والمقابلة . ومن انتقاء لكلمات بعينها ذات إيقاع تشعر معه بالقوة والاعتداد بالذات والسمو . انظر مثلا إلى مطلع قصيدة نهج البردة :

رِيـم على الـقـاعِ بـينَ البانِ والعَلَمِ
أحـلّ سـفْكَ دَمى فى الأشْـهُرِ الْحُرُمِ

ثم التفت إلى ما يُشيعه البيت من جلال وقوة وسمو فى الروح والكلمة معا ، ثم يسترسل قائلاً :

رمى القضاءُ بعينى جؤذرٍ أسداً يا ساكن القاع أدرك ساكِن الأجم
لما رَنـا حدثتنى النفس قائلة ياوِيح جنبِك بالسّهم المصيب رمى
جَحَدْتُها وكَتمتُ السهم فى كبدى جُرْحُ الأحبةِ عندى غيرُ ذى ألَم
يا لائمى فى هَوَاهُ والهوَى قدرٌ لوشفك الوجدُ لم تعزل ولم تلمِ

وتأمل فى الأبيات السابقة حديثه لنفسه،عندما رماه حبيبه بنظرته التى قتلته أوكادت ، ثم انظر إلى جرح الأحبة الذى لا ألم له ، ثم الهوى الذى هو قدر ، ثم كلمة «شفه الوجد» ، ثم هذا الجلال الذى ينتشر فى المقدمة الغزلية كلها ، ويضفى عليها جوا خاصاً من السمو الروحى .

وثمة مطالع أخرى تحمل ذات التأثير. مثل قوله :

ولد الهدى فالكائنات ضياءُ وفمُ الزمانِ تبسّمٌ وثناءُ

أو قوله فى «**ذكرى المولد**» :

سلُوا قلْبى غداة سَلا وتابا لَعلّ على الجمال لهُ عِتابا

أو فى قوله فى مطلع قصيدة «**صدى الحرب**» :

بسيفك يعلو الحقُّ والحق أغلبُ
وينصُر دين الله أيان تضرب

أو فى مطلعه فى «خلافة الإسلام» حين يقول :

عادتْ أغانى العُرس رجع نواح ونعيت بين معالم الأفراح

أو فى «وداع اللورد كرومر» حين يقول :

أيامُكُمْ أمْ عهدُ إسماعيلا ؟ أمْ أنت فرعونٌ يسوس النيلا

أو قوله فى العلم والتعليم :

قُمْ للمعلِّم وَفِّهِ التبجيلا كادَ المعلمُ أنْ يكونَ رسُولا

أو فى مطلع قصيدة «شهيد الحق» حين يقول :

إلام الخلفُ بينكمْ إلاما
وهذى الضجَّةُ الكبرى علاما

أو قصيدة «السودان»التى مطلعها :

وفى الأرض شرٌ مقاديره لطيفٌ السماء ورحمانها

هذه جميعها طالع فيها براعة الاستهلال التى تتمثل فى مزج إيقاع الجملة بعلاقات الأصوات والمعانى والصور وطاقة الكلام الإيحائية .

بحيث تعطيك هذه الإشارات الضوئية الخاطفة وما فيها من التفجر والتنوع فى حركة وتكوين .

هذا الصوت الداخلى للشاعر هو الذى يضفى على شعره ذلك الطابع الخاص . ويحقق ذاتية الفنان المتفردة ، ومن هنا يعتبر إيقاع شوقى ملمحا هاماً من ملامح شخصيته الفنية ، ودليلاً من دلائل قدرته الشعرية .

أما الإرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوقى فهو العاطفة الهادئة المركزة التى تنأى عن الأنفعال الصاخب الحاد ، إنها العاطفة الخاضعة لسلطان العقل والفن . وليست العاطفة المشبوبة بغير قيد أو شرط . فالعاطفة مهما بلغ صدقها لا تستطيع وحدها أن تحقق الفن . إنها عامل أساسى وجوهرى فى التجربة الشعرية . ولكن لابد أن تمتزج بعقل الفنان الخالق امتزاجا يحقق الاعتدال والتوازن . ذلك أن الذى يحدد القيمة النهائية للعمل الفنى هو الفن . لا العاطفة المشبوبة أو الصادقة وحدها .

وهنا يختلف شوقى عن حافظ ؛ فبينما يؤثر شوقى العاطفة الهادئة الخاضعة لسيطرة الشاعر ،والتعبير عن الانفعالات الجياشة الصاخبة . إذا بحافظ يؤثر طبيعته الخاصة التى تتمثل فى قدرته على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة مشبوبة . ومن هدير الخواطر المتدفقة ، ومن اللغة التجسيدية ذات الإيقاع الخاص والتوتر الخاص . لغة كلغة الأقدمين . لغة ترج وتجرف . ذات موج عالٍ من الانفعال . ولكى نخرج من التجريد إلى التحديد دعنا نتخير المقطعين الأولين من رثاء حافظ وشوقى لسعد زغلول . يقول حافظ :

إيه ياليلُ هل شَهِدْتَ المُصابا كيْف ينصبُّ فى النفوس انصبابا
بلغ المشرقين قبْل انبلاج الصُبْح أنّ الرئيس ولّى وغابا
وانْعَ للنيراتِ سعداً فسعدٌ كان أمضى فى الأرضِ منها شِهابا
قدْ ياليلُ من سوادِكَ ثوباً للدَّرارى وللضحى جِلْبابَا
وانسج الحالكات منك نقاباً واحبُ شمْس النهارِ ذاك النقابا
قلْ لها غاب كوكبُ الأرض فى الأرْض فغيبى عن السماء احتجابا

ويقول شوقى فى ذات المناسبة :

شيعوا الشمْس ومالوا بضحاها
وانحنى الشرقُ عليها فبكاها
ليتنى فى الركب لما أفلتْ
يوشع . همتْ . فنادى فثناها

الحزن عند حافظ يختلف عن الحزن عند شوقى ؛ فى حين يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى باختيار هذه اللغة التى تجسِّد المصاب تجسيدا (ينصب فى النفوس انصبابا) والذى يلتمس من عناصر الأداء مايعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى عمَّت الكون لموت سعد ، فهذا الليل لابد أن يهتز لهول المصاب . ولابد أن تمتد رقعته ويمتد سلطانه فلا يطلع النهار . وحتى إنْ طلعت النيرات فلن تملأ الدنيا ضياء . لأن الذى يملأها نورا وبهجة قد مات . وهكذا يخلع الشاعر سواد قلبه على جميع الكائنات والموجودات من حوله .

فإذا انتقلنا إلى أبيات شوقى رأينا أنفسنا أمام عاطفة هادئة . قادرة على بث الشعور بالحزن . ولكن بأسلوبها الخاص . والاستعانة بعناصر إيحائية أخرى . لقد كان شوقى فى لبنان عند موت سعد ، وجاءه النبأ المفجع وهو مغترب عن وطنه . فحزَّ ذلك فى نفسه وشق عليه ، وكان يتمنى لو أمدَّ الله فى أجل سعد بعض الوقت حتى يراه قبل موته . ولكن المنية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله . ومن ثمَّ فقد كان لموت سعد أثر مضاعف فى نفس شوقى :

أولا : لحزنه على موته .**وثانيا** : لتلقيه النبأ وهو بعيد عن وطنه .

وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تفجير اللفظ الذى كان يتطاير من صدره كما يتطاير الشرر من البركان ، فقد كان شوقى أكثر هدوءا ، وأقدر على السيطرة على انفعالاته ، فلم يلجأ إلى الحماس ، ولم يستعن باللغة التى تخلع القلوب هَوْلاً ، وإنما أراد أن يحزن فى غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة ، وإذا كانت أبيات حافظ قد أسكنتنا قلب العاصفة ، فقد حطت بنا أبياتُ شوقى فى زورق حزين يشق طريقه بين أمواج ساكنة .

ففى البيت الأول يُوقفنا شوقى أمام الشرق العربى كله وقد تجمع ليشيع جنازة سعد فى انحناءة بالغة الحزن . يشيع فيها جلال الرزء ، ولم يشيِّعْ الشرق سعداً حين شيعَّه ، بل هو قد شيَّع الشمس ومال بها إلى الغروب ، على أن الذى أكسب الصورة روعتها ، ومنحها هيبتها تلك العلاقات التى تآلفت من كلمات البيت ، والتلاؤم الموسيقى بين

«شيعوا» و«مالوا» وبين «انحنى الشرق عليها» ثم بين «ضحاها» و«بكاها» ، ثم انتشار حروف المد على طول البيت بإيقاع متناغم. هذا التلاؤم لاينصرف تأثيره إلى مدى تفاعل هذه الأصوات ، بل بالإحساس العام الذى ينتهى إليه البيت وبالموجة الهادئة التى تخطو خطوات منتظمة حزينة وفى نغم موقع.

فإذا انتقلنا إلى البيت الثانى وجدنا شوقى يستعين فى إشاعة الحزن بمهارات أخرى ، فاستعاد موقف النبى يوشع الذى طلب من ربه أن يؤخر له مغرب الشمس فاستجاب له ربه ، فليت شوقى كان فى موقف يوشع حين همت الشمس بالغروب ، فنادى ربه واستجاب له فثناها عن الغروب . استطاع شوقى باستعارة موقف يوشع أن يعبر عن حسرته لاغترابه وحرمانه من تشييع جنازة سعد ، ومن جزعه لفراقه ومن إدراكه للخسارة التى تكبدها الشرق كله بموت سعد والتى كانت تحتاج إلى معجزة تؤخر حدوثها .

ويكفيك أن تقرأ البيت الثانى مرة ثانية لكى ترى ما فعله شوقى بموسيقى البيت ، حين توالت كلمات بعينها مثل «أفَلَتْ» فى نهاية الشطر الأول ، ثم همَّتْ ، فنادَى ، فثناها ، فى الشطر الثانى . ثم أليس العطف بالفاء ــ هو الآخر ــ قد منحنا الإحساس بأننا أمام حدث جلل ، يوشك أن يقع ، ولابدّ من تفاديه بأى ثمن .

هذان المثالان من شعر حافظ وشوقى يدلان على مدى الاختلاف الذى يكون عليه كل شاعر فى تناوله لعاطفة واحدة هى عاطفة الحزن على موت سعد. وكيف كان رد فعلها، وكيف انفرد كل واحد منهما بأسلوبه الخاص فى التعبير والأداء.

ولعلنا بهذا الشاهد نكون قد أوضحنا ما عنيناه من قبل حين قلنا إن عاطفة شوقى ليست مدفوعة بغلبة الانفعال الصاخب أو الحاد ، ولكنها العاطفة التى يحكمها عقل الفنان الخالق وإرادته الفنية حين سيطران على التجربة ويخضعانها لسلطانها .

أما الإرهاص الرابع والأخير فى هذا البحث فهو قدرة شوقى على الخروج إلى الإطار الإنسانى العام ، فكثيرا ما كان يخرج شوقى إلى عالم يفلت من حدودنا فتغيب فيه وحدة الفرد فى لقاء مع الإنسانية ، وكثيرا ما تنتشر فى شعر شوقى أبيات تكشف عن قيم إنسانية مجردة ، فتخرج الأبيات وقد حملت الكثير من معانى الحكمة أو الأفكار النادرة ، فى شبه مقولات عامة ، تتجاوز حدود الموقف ، أو الحدث الصغير إلى تكثيف لحظة فكرية وشعورية ، والخروج بها فى شكل تجربة بحجم الكون . وقد يكون شوقى متأثراً فى ذلك بثقافات عصره ، وتراثه العريض من الشرق والغرب ، ولكن روحه وسعة رؤيته وعمق تجربته هى التى كانت عاملاً أساسيا فى إثراء شعره بالحكمة ، وفى تجاوزه للجزئى والفردى إلى العام والشامل من الفكر والإحساس .

ومن أبياته المشهورة فى هذا المجال ، والتى يُعتبر كل منها تكثيفا لتجربة بحجم الكون ، بيته الذى قاله فى مقدمة قصيدته نهج البردة والذى يعتبر من مفاخر شعر شوقى حقيقة ، والذى يقول فيه :

زُرِقْتَ أسمحَ ما فى الناسِ من خُلُقٍ
إذا زُرِقْتَ التماسَ العُذْرِ فى الشِّيَمِ

هذافضلا عما فى صياغة البيت من تاثير ظاهر ، يرجع إلى طريقة شوقى حين يعلو بنظامه ونسجه إلى درجة عالية ، وقد اختار كلماته فأحسن اختيارها .وحين جعل أسمح ما يتحلى به الإنسان من خلق : أن يكون قادرا على التماس العذر لأخيه الإنسان فيما يأتى وفيما يفعل ، فالإنسان سجين تجربته وطبيعته ، ومن الصعب أن يتحول أو يتغير ، وعلينا أن نتقبل الآخرين ونسامحهم ، وإذا فعلنا فقد رزقنا أسمح ما فى الناس من خلق .

ومثل هذا ، وإن كان أقل روعة مما سبق ، قوله :

تَخلَّقِ الصفحَ تَسْعَدْ فى الحياة به
فالنفسُ يسعدها خُلُقٌ ويشقيها

ويقول أيضا فى هذا الباب من الحكم :

نكادُ من صحبةِ الدنيا وخبرتها
تُسِيءُ ظنَّكَ بالدُّنيا وما فيها

ومنها قوله :

مظلومةٌ فى جوارِ الخوفِ ظالمةٌ
والنفسُ مؤذيةٌ من راحَ يؤذيها

وفى الهمزية النبوية يقول :

إنّ الشجاعةَ فى الرجالِ غلاظةٌ
ما لم تزنْها رأفةٌ وسخاءُ
والحربُ يبعثُها القويُّ تجبُّراً
وينوءُ تحتَ بلائها الضعفاءُ

ويقول فى نهج البردة :

صَلاحُ أمرِكَ للأخلاقِ مرجعُهُ
فَقوِّمِ النفسَ بالأخلاقِ تستقمِ
والنفسُ من خيرِها فى خيرِ عافيةٍ
والنفسُ من شرِّها فى مرتعٍ وخمِ
تطغى إذا مُكِّنَتْ من لذةٍ وهوى
طغيَ الجيادِ إذا عضتْ على الشُّكُمِ

ويقول فى ذكرى المولد :

ولا ينبيكَ عنْ خُلُقِ الليالى
كمَنْ فقدَ الأحبةَ والصحابا
أخا الدنيا أرى دنياكَ أفعى
تبدلُ كلَّ آونةٍ إهابا

ومن عجب تشيب عاشقيها
وتفنيهم وما رجعت كعابا

لها ضحك القيان إلى غبى
ولى ضحك اللبيب إذا تغابى

ومن أبياته التى تسير مسرى الأمثال فى هذه القصيدة :

وما نيل المطالب بالتمنى
ولكن تؤخذ الدنيا غلابا
وما استعصى على قوم منال
إذا الإقدام كان لهم ركابا

وفى وصفه للقبر فى «مجنون ليلى» . يقول :

يزار كثيرا فدون الكثير فغبا فينسى كأن لم يزره

ومن كلماته الرائعة الشديدة التركيز والعارمة التأثير، برغم بساطتها الشديدة. ماجاء فى حوار قيس لليلى عند لقائهما الأول فى رواية «مجنون ليلى» قول شوقى :

ليلى بجانبى ؟
كل شئ إذن حضر
جمعتنا فأحسنت .
ساعة تفضل العمر

وانظر مرة ثانية إلى عبارة «كل شئ إذن حضر» تجد أنه اختصر كل متع الدنيا فى كلمة . وجعل ساعة لقائه بالحبيب تفضل الدنيا وما فيها .

ويطول بنا المقام إذا رحنا نعدد أبيات الحكمة التى تكشف إحساسا مركزا . أو التى تجسد تجربة إنسانية عامة . وتكفينا تلك الإشارات المقتضبة شاهدا على ما نذهب إليه .

وبعد . فهذه بعض ملامح القدرة الشعرية عند شوقى وليست كل ما لديه من ملامح ، ولكنها كافية فى تأكيد أن شوقى قد استطاع أن يحقق دنياه الفريدة ، وأن يظل محتفظا بحيويتها وطزاجتها ، وأنه استطاع أن يسير بسهولة وحرية على طريق الإبداع . مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم . ولكنه مع ذلك كان فى مقدوره أن يظل فى تواصل مع حركة الكون التى تغذى ينابيع التغيير والتجديد . كما أثبت قدرته على فهم مواقف الحياة التى تهم جماهير الشعب ، وأظهر فهمه العميق لما هو مشترك بين البشر ، فقد ظلت مشاكل أمته السياسية والاجتماعية مشتبكة بأعصابه ودمه إلى آخر لحظة فى حياته

هوامش

(١) الشعر المصرى بعد شوقى ص : ٥

(٢) مقدمة للشعر العربى ـ أدونيس (على أحمد سعيد) ص . ١٠٨ .



أحمد شوقي:
شاعر البيان الأول(*)

أدونيس

١

سواءٌ تكلّم شوقي على الذات (غزلاً ، أو فخراً .. الخ) ، أو تكلّم على الآخر (مديحاً ، أو رثاءً .. الخ) ، نرى أنه يتبع في إنشائه الشعري نسقاً من الكلام ، واحداً .

نقول «الكلام» تمييزاً له عن اللسان . اللسان هو اللغةُ ، أُمّاً للجميع . أمّا الكلام ، فهو استعمال اللسان ، بشكلٍ شخصيّ ، مستقلّ وحرّ .

توضيحاً ، نأخذ أمثلةً ـ هذه القصائد الثلاث : «غاب بولونيا» ، «باريس» ، «نجاة» .

٢

يوحي عنوان القصيدة «**غاب بولونيا**» ، بأنّ كلام الشّاعر يُقدِّم هذا الغاب ، من حيث هو وجودٌ خاصّ ، أو من حيث هو مصدرٌ ـ مرجع لمعناه . لكن ، يتبيّن لنا ، إذ نقرأ القصيدة ، أنّ «**غاب بولونيا**» ليس إلا مناسبة ، وأنّ المعنى (علاقة الدّال بالمدلول) متميّز ، عن «موضوع» القصيدة . ذلك أنّ المفردات وتداعياتها ليست إلا لباساً منسوجاً من طبيعة غير طبيعة المكان الذي يلبسها . إنه ثوب يصح أن يلبسه أي مكان آخر غير «**غاب بولونيا**» .

هذا الغاب ، اسميّاً ، غربيّ . لكنّه ، معنوياً ، عربي .

يعني ذلك أنّ «**المصدر ـ المرجع**» ليس «**الموجودَ**» ، كما هو في ذاته ، بل هو الموجودُ كما تدركه حساسية شوقي وثقافته . هكذا «**يخلق**» شوقي «**غاب بولونيا**» بذاكرة ألفاظه ، صياغةً وبنيةً . يحلّ كلامه محلّ الشيء الذي يتحدّث عنه (ظاهراً) ، بل يصبح الكلام هو هذا الشيء .

٣

وللكلام في قصيدة «باريس» ثلاثة مستويات : الحبّ ، المدح ، الذكرى .

معجم الألفاظ ، في هذا الحبّ ، هو نفسه المتداول في الشعر القديم : الصبابة ، أكابد ، ذلّ الهوى ، الموت ظمأً إلى فم الحبيبة ، رقّ النسيم ، رثى له ، ... الخ . وهو مستخدم بذاته ، في نسقه وسياقه القديمين . إلى ذلك ، تستند هذا المعجم عناصر مجازية استُخدمت ماضياً ، في شعر الحب ، تعود إلى الحرب : الحبيبة تهجم على العاشق بأسلحتها ، ـ بعينيها خصوصاً اللتين «تقطعان» كالسيف ، وبقامتها التي هي الرّمح . ومع أنها مريضة ، حباً مثله ، فإنها «تقتله» ، أي تتغلّب عليه ، وتتركه في ليله وأنينه ، حزيناً مهجوراً . إنها المنكسرة ، لكن التي تقتل «منهوكاً» .

ويستند هذا المعجم كذلك ، إلى مجاز استخدمه ، أيضاً ، كلام الحب في الماضي . وهو مجاز مكرر إلى درجة أنّه فقد إيحاءه :

ماء الحياة في فم الحبيبة ، المنايا في رضاها هي المنى ، جفناها سحرٌ وخمرٌ إلى جانب أنهما قاتلان ، والعاشق يسلو الدنيا ولا يسلو حبيبته ، عيناه لا تنامان ... الخ .

كذلك نرى أنّ كلام المدح في هذه القصيدة هو الكلام نفسه في المدح القديم : جنّات النّعيم ، ذروة العلياء والمجد ، ذروة البيان ،

---

* تصدر هذه الدراسة ، مقدمة لمختارات من شعر شوقي .

ذروة الحكمة ، ذروة العلم ؛ و« باريس » (الممدوحة) هي العصر ، بجماله وجلاله ، ــ ملكة الزمان ، لواء الحق ، نور الحضارة (في الحاضر) ، وماضيها أعظم ما تنطوي عليه خزانة التاريخ : أسدٌ وغزالةٌ في آن ، ــ وادي الشرى ، ومرتع الغزلان .

أخيراً نجد أنّ كلام الذكرى هو الكلام القديم نفسه : فباريس ملعب الشباب ومقيله ، لذّاتها تروح وتغدو ، جنة نعيم ، سماء لوحي الشعر ، والشعر هو ، وحده ، الجدير بأن يثني عليها .

ولا بدّ من أن نلاحظ ، استكمالاً أن هذه الأنواع الثلاثة من الكلام يزينها ويمنحها البُعدَ والقرار ، معجم آخر من الألفاظ والعبارات الدينية : ماء الحياة ، جنّات النعيم ، الإفك (حديث الإفك) ، الكوثر ، السّماء ، الوحي ، جلّ جلاله .

تضاف إلى ذلك ، مفردات سلطانية قديمة : تيجان ، ملوك ، أرائك .

وهذا الكلام ، بمستوياته جميعاً ، واضح تماماً ، بنية وتعبيراً ، كأنه يجري مجرى البرهان والدليل : فهو متماسك ، مفهوم بتفاصيله كلها . والعبارات المستخدمة جميعاً مأخوذة من المعجم الاصطلاحي المشترك ، الشائع ، والأفكار والآراء جليّة ، والرابط بين الأجزاء عقليّ منطقيّ ، بحيث إنّ القصيدة لا تحتمل تأويلاتٍ أو تفاسير مختلفة .

ومن هنا نرى أنّ خاصيّة الكلام في هذه القصيدة إنّما هي خاصّية إيديولوجيّة . لتوضيح ذلك ، نعود إلى التمييز الذي أشرنا إليه في بداية البحث ، بين اللسان (اللغة) والكلام ، وهو ما أسّسه العالم **فردينان دوسوسّور . اللسان منظومة دلالية تتيح للأفراد أن يتواصلوا فيما بينهم . والكلام هو الاستخدام الخاص الحر للسان . اللسان حيادي ، والكلام هو مجال الانحياز . ولا يقال عن اللسان إنّه شعر أو لا شعر ، فهذا لا يقال إلا عن الكلام . ولهذا ، بقدر ما يكون للشاعر كلامٌ خاصٌ به ، أي لا يستعيد كلامَ غيره ممّن سبقوه أو ممن يعاصرونه ، يكون ذلك دليلاً على أنّ له ذاتاً خلاّقة متميّزة .**

وفي عرضنا لكلام شوقي ، وفي المثالين ، مفرداتٍ ورواسم (تعابير ، كليشهات) وأفكاراً وتداعياتٍ ، رأينا أنّه استعادةٌ لنسيج الكلام القديم . فهو ، لكي نستخدم عباراته ، يحوك بطريقةٍ سلفيّةٍ نسيجاً سلفيا ، على نَوْلٍ سَلَفيّ .

وهذا الكلام ليس ، كما رأينا ، مجرّد مفردات قائمة بذاتها ، مستقلّة عن التاريخ . وإنّما هو كلام مشترك بين النّاس يحمل إرثاً من الأفكار ، وينقل معرفةً معيّنة وشكلاً تعبيرياً معيّناً . إنّه ، باختصار ، يمثّل طقسيّةَ المعرفة السّلفيّة ، وطقسيّةَ التعبير السّلفي .

استناداً إلى ذلك نقول إنّ شوقي يستخدم الكلامَ ، بطريقةٍ إيديولوجيّةٍ مستعيداً به خطاباً موروثاً مُشْتَركاً . ونقول تبعاً لذلك إنّ قصيدته إنشاءٌ إيديولوجيّ .

كيف نكشف عن هذه البنية الإيديولوجيّة ، على مستوى التحليل الشعريّ الخاص ؟

نوجز الإجابة في النقاط التّالية :

(أ) على مستوى الكلام ، ليس شوقي ، هنا ذاتاً تتكلّم كلامها الخاص ، وإنّما هو ناطقٌ بكلامٍ جماعيٍّ مُشْتَرك . وهو ليس ، كشاعر ، موجوداً في ذاته ، وإنّما هو موجودٌ في هذا الكلام ــ أي في إنشائيّة الخطاب الشّعريّ السّلفيّ . ليس البعد الإيديولوجي هنا فردياً ، وإنما هو جماعي . والمتكلّم هنا هو التقليد . والتقليدُ لا يؤسّس وإنّما يدعم سلطةَ الكلام الماضي .

(ب) أمّا على مستوى اللسان ، فإن شوقي يختار من اللسان مفردات معيّنة وينحاز إليها . واختيار هذه المفردات يتضمّن أهميّة أو عظمة ما اختيرت له ــ وهو هنا باريس : إنها جنّة النّعيم ، والمثالُ الكامل . بهذا المعنى ، يمكن أن نفهم **قول رولان بارت بعرقيّة اللّسان** . فحين أقول ، مثلاً : أبيض ، أعني النّظافة ، النّقاوة ، البراءة ... الخ ؛ وحين أقول : أسود ، أعني ما يناقض ذلك .

(ج) وكلام شوقي ليس تساؤليّاً ، ولا تأمليّاً ، وهو ليس إخباريّاً . إنّه كلامُ رعاية ، أي كلام تَبَنٍّ وإخضاع : يخضع باريس التي هي واقعٌ مغايرٌ للواقع المصري أو العربي ــ الإسلامي ، إلى كلام خاصٍّ بهذا الواقع العربي ــ الإسلامي وحده .

(د) وكلام شوقي على باريس ليس مكانَ حوارٍ أو مجابهة . وإنّما هو الشكل المُستعاد لسلطة كلامٍ سلفيّ . فكأنّ باريس ــ المعنى والشكل ، تُسْتَوعب ، بل تذوب في سُلْطة هذا الكلام .

(هـ) الآخر ، هنا ، ممثلاً في باريس ــ ليس إلا صورةً ثانيةً أو امتداداً للذّات التي يمثلها كلام شوقي . لكن ، حين أرى الآخر امتداداً لي ، فأنا في الواقع أنفيه ، أي أنفي وجوده كماهيّة مستقلّة . وهكذا نرى أنّ هناك غائبين في هذه القصيدة ــ مع أنّهما هما الحاضران شكلاً أو ظاهراً : إنهما باريس والشّاعر .

٤

المثل الثّالث الأخير قصيدة «**نجاة**» . **هذه القصيدة إنشاءٌ مزدوج** : **دينيٌ لأنها فعل إيمان ، وإيديولوجيّ سياسيّ ، لأنّها تؤكد سلطة الخلافة** . بل إنّ الدّين هنا إيديولوجي لأنّه مستخدم لإضفاء المشروعيّة ، العقلانيّة المظهر ، على سلطة الخليفة ، لهدف أساسي : تحويل قوّتها إلى حقّ ، وطاعتها إلى واجب .

ومن هنا يمكن وصف القصيدة بأنّها دعاوة سياسيّة ؛ فهذه كلامٌ وظيفته أن يُسَوّغ عمل السُّلْطة ، في حين أنّ وظيفة الإنشاء الإيديولوجي هي إضفاء المشروعيّة على وجود السّلطة . ومن هنا نقول إنّ الإنشاء البياني في هذه القصيدة **موجود كوظيفة . ولهذه الوظيفة وجهان :**

(أ) تربوي ، وغايته التّدليل على أنّ الإيديولوجيّة الدينيّة

الإسلامية دائماً على حقّ ، نظرياً وعمليّا .

(ب) تحريضى / إقناعى ـ وغايته أن يدفع إلى مزيدٍ من التمسّك بما تقبل به ، وإلى مزيد من نَبْذِ ما ترفضه .

وتعبّر المفهومات فى هذه القصيدة عن نفسها بكلماتٍ ، أو بأنساق ، هى ، مع أنّها عامّة ، مثقلةٌ بالدّلالات . ولذلك فإنّ بيانيّة القصيدة تجيّش الذاكرة الدينيّة وتداعياتها لكى تخدمَ بشكل أفضل ما تهدف إليه . إنها سلاحٌ يصوغه الكلام لخدمة سلطة الخلافة السياسيّة ـ الاجتماعية .

وهذا مما يفسّر الوضوح الكامل فى القصيدة ، كما هو الشأن فى المثلّثين الأولين : وضوح المفهومات ، ووضوح الأحكام ، فهى لا تحتمل تأويلاتٍ أو تفاسير مختلفة ، ثمّ وضوح الممارسة الإنشائية ـ ألفاظاً وعبارات .

لهذه الممارسة الإنشائية أوّلية فى القيمة . هكذا تُقَوّم هذه القصيدة بأنّها ناجحة فى تجييشها البيانىّ للذاكرة الدّينيّة . بتعبير آخر : بما أنّها نموذجٌ تربوىٌّ ناجح ، بسبب من ذلك ، فهى نموذج شعرى ناجح . الحقّ هو ما ينقله هذا الإنشاء البيانىّ ، وهذا الإنشاء البيانىّ هو النّموذج الذى يجب أن يُحتذى فى نصرة الحقّ .

وبحسب هذا المنطق الإنشائى ، لا تكون الأسئلة أو الاعتراضات التى يمكن أن تأتى دليلاً على نقص فى الإنشاء البيانى ، وإنّما تكون ، على العكس ، دليلاً على النّقص فى المعترضين ، دليلاً على أنهم يحتاجون إلى مزيد من التربية ، وعلى أنّ الأشياء غير واضحة لهم تماماً ، على الرّغم من وضوحها فى ذاتها ، وعلى ضرورة إعادة الشرح .

وإذا جُوبِهَ هذا الإنشاء البيانى بالرّفض ، فإنّ ذلك دليلٌ على الانحراف أو الخروج الّذى يأخذ اسمه ، تبعاً للوضع التّاريخى ، السياسى ـ الاجتماعى .

فالإنسان مهما تقدّم أو كبر ، ينظر إليه بحسب هذا المنطق الإنشائى كأنه طفلٌ فى بدايات تعلّمه .

هكذا نرى أن الكلام مجال تتجلّى فيه الإيديولوجية ، بامتياز ؛ فيه تمارس ، مباشرة ، وظيفتها أو وظائفها الخاصة .

الكلام هنا يحمل ، فضلاً عن التّاريخ الدينىّ ، التّاريخ الثقافى ، والتّاريخ العاطفى ـ الانفعالى ، ويحمل كذلك القيم المرتبطة بهذه المجالات كلّها .

بالكلام إذن ، توفّر الإيديولوجية للسّلطة اللجوءَ إلى كل ما تراه مناسباً لديمومتها ، حتى العنف . وبالكلام تضفى المشروعية حتى على هذا العُنف ، وتظهره كأنّه حقٌّ وضرورة .

يجب أن نلاحظ أخيراً أنّ كلام الشاعر فى هذا الإنشاء ليس كلام من يريد أن يبحث ، بل كلام من يؤمن . ووظيفة الكلام هنا هى الشّهادة لسلطة الدّين ، ولديمومتها . من هذا ليس للواقع قيمة إلاّ بقدر ما يتطابق مع هذه السلطة ، كإيديولوجيّة . الأوّلية فى هذا السّياق ، للإيديولوجيّة . وهى ، فى هذا السّياق ، أكثر أهمّية من الواقع .

٥

نصل ممّا تقدّم إلى النّتائج التّالية :

أوّلا : الشّاعر هنا حامل ألفاظ ، وحامل علاقات . وهذا يعنى أنّ الإيديولوجيّة هى التى تفكّر ، لا هو ، وأنّ البنية هى التى تكتب ، لا هو .

ثانياً : الذّات ، ذات الشّاعر كفاعليّة خلاّقة ، « غائبة » . والخليفة ، من حيث هو ذات مفردة ، محدّدة وتاريخيّة ، « غائب » هو أيضاً . كذلك يقال فى « **باريس** » و « **غاب بولونيا** » . الحاضر هو بنية الإنشاء الشعرى ـ البيانىّ ، القديمة ، وعلاقاتها . الخليفة ، غاب بولونيا ، باريس : موضوعاتٌ متباينة ، لكنّها يُعبّر عنها بكلام واحد . فللواقع المختلف ، كلام مؤتلف . كأنّ علاقة الشعر بالواقع هى فى أن يُلْفَظ ، وفى أن تُلفظَ أشياؤه . كأنّه بأشيائه جميعاً ، مجرّد مناسبة لكى يقول الإنشاءُ نفسَه .

ثالثاً : الكلام على « التجديد » أو « الحداثة » يعنى ، بحسب هذا المنطق الإنشائى ـ البيانىّ : فكّر ، أيها الشاعر ، بما شئت ، وكيف شئت ، و « جدّد » كما تريد ، لكن ... ضمنَ القواعد التى تقرّرت ، والمبادىء الّتى ترسّخت . فليست المسألة بالنسبة إلى الذّات الشاعرة أن « تبدأ » أو « تبدىء » ، بل أن « تتذكر » أو « تعيد » . المسألة ، بعبارة ثانية ، هى أن « تصوغ » ، على مثال (ماضٍ) أو تعيد الصياغة . وإذا تحدّثنا عن إبداع ما ، فى هذا الصّدد ، فهو إبداع تقليد ، لا إبداع توليد .

٦

هكذا نرى أنّ نتاج الشاعر أحمد شوقى يندرج فى ما نميل إلى الاصطلاح على تسميته بـ « **شعر الكلام الأول** » . ونعنى به كلام النّظرة الأصليّة التى قامت ، بيانيّاً ، على ركنين رئيسيّيْن :

« الصوت » الجاهلى و « القرار » الإسلامى . أو بتعبير أكثر وضوحاً : « اللفظ » الجاهلى و « المعنى » الإسلامى . ونشير بالمعنى الذى نقصده هنا إلى الوَحْى ، بمضموناته السّماوية والأرضية .

هذا الشعر ، من حيث إنّه شعر الكلام الأول ، هو شعر المعنى الأوّل . وفى كونه كذلك ، هو شعر البيان الأوّل .

٧

لكن ، ما أصعب التحدّى الذى يواجهه شاعرٌ يصوغ شعره بالكلام نفسه الذى نزل به الوحى ، وما أعمق الجاذبيّة ، فى آن . كأنّه مدفوعٌ لكى يتأسّى كلامَ الله ! ذلك أنّ كلامه على آلاء الله ومخلوقاته ، إعجاباً أو تمجيداً أو اعتباراً ، لا قيمة له إلاّ إذا كان كلاماً «مُبيناً» ـ أى رفيع اللغة ، رفيع البيان .

الإنسان ، فى هذا المستوى ، لسان . ولهذا يبدو صراعه فى الوجود كأنّه فى المقام الأول ، صراع من يطمح جاهداً لكى يكونَ جديراً بتقبّل الوَحْى ـ بتمجيد كلمة الله والشهادة لها .

إنّ جهده ، إذن ، كشاعر ، سيتركّز على إتقان اللّغة ، بحيث يعمل على إبقائها ، دائماً ، فى حيويّة انبجاسها الأول ، أى فى مستوى شهادتها الأولى لأشياء الوحى .

ومن هنا أهمية اللغة فى النّظرة الإسلامية ـ العربيّة . من لا يعرف كيف يكون جديراً بها ، لا يعرف كيف يكون جديراً بالوجود . ومن يجهلها ، فكأنّه يجهل الله والكونَ والإنسان : إنّه الأعجميّ .

٨

ما علاقة الكلام ، فى النّظرة الإسلامية ـ العربية ، بالمادّة أو بالشىء ؟

التأمّل فى المادّة أو الشىء هو نوع من التأمّل فى قدرة الخالق ، أى فى بيانه . ووصف الأشياء شعريّاً ، إنّما هو ، فى العمق ، وصفٌ لهذه القدرة ، لا للمادّة ، فى ذاتها ولذاتها . النص الشعرى هنا كلامٌ على كلام الخالق . وخيال الشاعر ، إزاء المادّة التى يتحدّث عنها ، خيالٌ لغوى ـ ينبثق من حركيّة اللغة ، وليس خيالاً مادّياً ينبثق من المادّة . فليست شيئيّةُ المادّة هى التى تملى لغتها الملائمة ، بل اللّغة هى التى تضفى على المادّة الكلمات التى تلائمها .

المادّة مناسبَة عَرَضيّة ، ذلك أنّها متغيّرة ، زائلة . أما اللغة ، فباقية . وفى هذا المنظور ، يمكن القول إنّ مبدأ الحقيقة ليس فى المادّة وإنّما هو فى اللغة . لذلك ليس للمادّة وجودٌ مستقلٌ عن اللغة . الشىء فى وجوده الحقيقى ، هو الكلام الذى ينطق به . لا يمكن ، مثلاً ، تصوّر شكل آخر ، فى اللغة العربيّة ، أكثر صحّةً فى وجوده ، من التصوّر الذى يقدّمه الكلام القرآنى . وهذا ما يمكن قوله ، بالنسبة إلى الأشياء جميعاً . وبهذا المعنى ، يصح القول إنّ العالم لغة .

ينتج عن ذلك ، على الصعيد الشعرى ، أنّ المعنى الحقيق للقصيدة لا يكمن فى مادّيتها ـ موضوعها ، وإنّما يكمن فى كلامها ، فى العلاقات التى تقيمها . وتقويم القصيدة يجب أن يتركّز على الكلام وعلاقاته البيانية ، لا على الفكرة أو الموضوع . فليس معنى القصيدة فى ما تمثّله ، فى ما تتحدث عنه ، وإنما هو فى نسيجها البيانى .

حين نقرأ قصيدة لشوقى عن «الربيع» ، مثلا ، أو عن «الأندلس» ، أو أى «موضوع» آخر ، فإننا نلاحظ أنّ هذا «الموضوع» منسلخٌ من شيئيّته الموضوعيّة ـ المادّية ، من «واقعيته» . فالربيع «ربيعٌ بيانى» والأندلس «أندلس بيانيّة» ، والطائرة ليست مصنوعة بأعجوبة التقنية العلمية بقدر ما هى مصنوعة بأعجوبة التقنية اللغوية . فالعالم الخيالى الشعرىّ عند شوقى لا يستند إلى العالم الخارجى ، وإنّما إلى ما أصبح ضمن مجال الخيال ، تاريخيّاً . أى أنّه يستند إلى القيم البيانية ـ الجمالية الراسخة . كأنّ الأشياء لا تنتمى إلى العالم الخارجى ـ المادّى ، وإنّما إلى العالم اللغوى ـ الذّهنى .

٩

لنزول الوحى باللغة العربية بعدان : أزلىّ وتاريخى . فى البعد الأول ضمان أبديّتها وامتيازها على سائر اللغات . وفى البعد الثانى ضمان حضورها : إنها وراء التاريخ ، لكنها تاريخيّة ؛ وهى تاريخيّة ، لكنها تتجاوز التاريخ ، تتقدّمه وتظلّ فتيّة ، وإن ارتبطت به . فى هذه النقطة من اللقاء بين الأزل والتّاريخ ، بين الوحى والنّبوة ، يكمن النموذج الأول للكلام العربى من حيث هو بيان . النّموذجُ الكامل ، بياناً ، هو القرآن ـ وحى الله . النّموذج الكامل فى الممارسة الإنسانيّة للبيان ، كامن فى الفترة الزمنيّة لذلك اللقاء بين الوحى والنبوّة : فى الشعر الجاهلى . إذن سيكون القرب أو البعد ، إزاء بيانيّة الشعر الجاهلى ، معياراً للقرب أو البعد ، إزاء بيانية الشعر بإطلاق .

من هنا نفهم أهمية الماضى الشعرى ودلالته ، بالنّسبة إلى شوقى ، وإلى الشعراء الذين يصدرون عن النّظرة الإسلامية ـ العربيّة ، فى أصولها الأولى ، وفى الممارسة التّاريخيّة ، القائمة على هذه الأصول . فهذا الماضى يحتضن التّعلم المعجز فى كيفية ممارسة اللّغة ، بيانيّاً . الماضى هنا ، يمثّل قاعدة النّظرة وقاعدة الوجود ، معاً . وهو ، [illegible] ذلك ، عمقٌ نفسىٌ ، بلا حدود . إنّه اليقين ، وبهذا اليقين وحده ، وانطلاقاً منه ، يمكن فهم الحياة والكون والإنسان ، بالشّكل الأكثر صواباً وكمالاً .

ثم إن هذا الماضى لا يأخذ حقيقته ممّا كان يمثله ، أو من واقعه (الجاهلىّ ، أو غيره) ، وإنّما يأخذه من شعريّته وبيانيّته . بل إنّ ذلك الواقع هو الذى يستمدّ اليوم أهميته من الشعر ، وليس الشعر هو الذى يستمدّ أهميته من ذلك الواقع .

١٠

الشعر ، إذن ، فى نظرة الأصول ، **النّظرة الإسلامية ـ العربيّة ، هو شعر لغة . وهوكذلك حتّى حين يكون شعر أشياء . ذلك أن هذه**

الأشياء لا تكتسب وجودها الملئ الإنسانىّ ، إلاّ بقدر ما تقرّبها اللغة إليها ، أى بقدر ما تحوّلها إلى بيان . إنّ على الشّىء لكى يصبح شيئاً إنسانياً ، أن يرتقى إلى مستوى اللغة .

فاللغة لا « تهبط » إلى الشيء لكى تلتصق به وتبقى معه وتتشيّأ ، وإنما لكى « ترفعه » إليها وتؤنسنه . هكذا ليست اللغة لغةً بالشيء الذى « يفصح » عنها ، بل الشيءُ شيءٌ باللغة التى تفصح عنه .

من هنا نفهم كيف أن الإنشاء الشعرى ، بحسب النّظرة « الأصوليّة » لا يرسم الشيء وفقاً لشيئيته ، وإنما يرسمه وفقاً لبيانيته . والشاعر لا يبدع أو لا يخلق وصف الشيء . فهذا ، سواءٌ كان مادّة أو روحاً ، مخلوقٌ فى « أحسن تقويم » . من أين للمخلوق ، إذن ، أن يكون تقويمه إبداعياً ؟ إنّما الشاعر يعيد فى نسق آخر ، بدءاً من النّسق الأصلى ، تقويم الشّيء . يتعلّم على يد الله الخالق كيفيّة خلقه : يستعيد ، بطاقته ونَفَسِه ، وصف الله .

١١

فى إطار هذه النّظرة الإسلاميّة ــ العربية ، يمكن أن نقوّم ، بشكل أدقّ ، شعريّة شوقى وشاعريّته ، ونرى ، بشكل أصح ، مكانه ومكانته فى عصره . كان ، فى صدوره عنها ، يحرّكه هاجسٌ رئيسى : تداركُ الهبوط فى تاريخيّة اللغة الشعريّة العربية ، من جهة ، ووضعها فى اتّجاه الصعود ، من جهة ثانية . فهذا الهبوط دليلٌ على هبوط الفكر وهبوط الإنسان فى آن : أى أنّه دليلٌ على هبوط الوجود العربىّ . وتداركُه إنما هو نقطة الهداية فى الصّعود . وتجسيد هذا الهاجس ، شعريّاً ، يعنى ، بالضّرورة ، استعادة النّموذج البيانىّ فى الممارسة العربيّة الشعريّة الأولى .

١٢

هكذا ، لا نرى فى شعر شوقى من الرّاهن فى عصره غير الأسماء : أحداثاً وأشخاصاً وأشياء . أى أنّنا نرى سطح هذه الأسماء ، لا عمقها ، ونرى لغويّتها لا شيئيتها . ذلك أنه لم ينظر إليها من حيث هى علاقات إنسانية ــ حضاريّة تولّدت أو يمكن أن تتولّد . ومن هنا لم يبتكر لها ، من حيث هى ظواهر أو وقائع ناشئة ، أسلوباً « ناشئاً » ، وإنّما أضفى عليها كلام المعنى / الأصل ، بصوره وأدواته الفنيّة ، وقيمه الجماليّة . **فإنشائيّته الشعريّة « تستوعب » الظّاهرة ، ولا تتحاور معها ، أو تحاول أن تواجه خصوصيتها بخصوصيّة فى التعبير تقابلها . إنّ شوقى ، بعبارة ثانية ، لا يُحدِث فى نسيج الكلام التّفجير المقابل الذى تحدثه الظّاهرة فى نسيج التّاريخ .**

هل يعنى ذلك أنه « يهرب » من الواقع ؟ أو أنّ القصيدة عنده « صنعة لا معاناة » ، أو أنّ « ذاتيّته ضعيفة » ؟

نظنُّ أنّ مثل هذا النّقد نوعٌ من إسقاط مفهومات غربيّة على موقف من الشعر ، غريب عنها وعليها . فشوقى هنا ، شأنه فى ذلك شأن الشعراء الّذين يصدُرون عن النظرة الإسلاميّة ــ العربيّة ، نظرة المعنى / الأصل ، يصدر فى كتابته الشعريّة عن اللغة فى ذاتها ولذاتها ، فى مادّيتها وروحيّتها فى آن : **أى عن وجودها الأصلى الذى لا يفقره مرور الزّمن ، بل على العكس يغنيه ، وعن قيمها الإيقاعيّة ، الصّوتيّة ــ الموسيقيّة .** واللغة فى هذه النّظرة ، لا تأخذ إيقاعها من الواقع ، بل إنّ الواقع ، على العكس ، هو الّذى يأخذ إيقاعه من اللغة . الواقع ، سواء كان تاريخيًّا أو اجتماعيًّا أو سياسيًّا ، هو ، دائماً ، ضيف فى بيت اللغة .

لعلّ فى هذا ما يُخيِّل لأمثال هؤلاء النّقاد الّذين يَصْدُرون عن رؤية نقديّة ، غَرْبيّة الأسس ، أنّ لغة شوقى هى لغة الماضى لا لغة الحاضر . والحقّ أنّ اللّغة كما يفهمها شوقى ، وتعلّمها النّظرة الإسلامية ــ العربية ، لا ماضى لها ــ أى ليس لها ، فى ذاتها كلغة ، ماضٍ ينقضى ويزول ، وإنّما ماضيها مجرّد ماضٍ تأريخى ، اصطلاحى . فاللغة وجوديًّا ، حاضر مستمرٌّ ، بل هى المستقبل : إنها الأزمنة الثلاثة موحَّدةً فى جذر انبثاقها المتعالى : الوحى .

عناصر التراث
فى
شعر شوقى

ناصر الدين الأسد

بحث «العناصر التراثية» فى شعر شوقى - وغيره من الشعراء فى كل عصر وعند كل أمة - قد يوقع الباحث فى مزالق لا تنتهى به إلا إلى المغالاة فى تلمّس الأشباه والنظائر، فى اللفظ أو المعنى، لأدنى مشابهة وأوهى مناسبة، فيسارع إلى الحكم بأن اللاحق قد أخذ من السابق وقلّده، وأن المتأخر قد نظر إلى المتقدم وسرقه. على حين لا بدّ لكل شاعر من أن تكون فى شعره بالضرورة «عناصر تراثية» اكتسبها من اطّلاعه على تراث أمّته: من شعر الشعراء ونثر الكتّاب الذين سبقوه جيلا بعد جيل. بل لا يكون الشاعر شاعرا حقا إن لم يكن كذلك. فكلما ازداد تمرّس الشاعر بشعر التراث من منابعه الأصيلة ومصادره الأولى، وكلما اتّسع حفظه لأكبر عدد من روائع نماذجه وبدائع أمثلته، كان ذلك أقدر له على بناء شخصيته الشعرية، وأعون على استقامة عوده واستبانة طريقه. لا يكاد يخلّ بذلك شاعر حقيق بأن يسمى شاعرا.[١]

ولقد حفلت وصايا الشعراء والأدباء لمن أراد أن يكون شاعرا بالإكثار من الحفظ والرواية، والتدرب على قول الشعر بمعارضة قدر من القصائد السابقة وحلها نثرا ثم محاولة نسيان ذلك كله لتبقى المعانى - دون الألفاظ - فى أعماق النفس، وتتسرب إلى الذاكرة فتختزنها عاما بعد عام،[٢] حتى ليظن أن النسيان محاها وأنها ضاعت مع ما ضاع أدراج الزمان، ثم لا يلبث هذا الخبىء المخزون أن يظهر، فى حال لم يكن للشاعر فيها يد، وفى وقت كان عنه فى غفلة، وذلك حين ينفعل الشاعر وتجيش نفسه، فيكسو هذه المعانى أردية من ألفاظ نسجها من ذاته ومن صميم فنه، تولد كائنا حياً مع صورها وأخيلتها فى آن.

وقد تنبّه النقد الأدبى لذلك منذ القديم، فقالوا:[٣] «**وليس أحد من الشعراء... يعمل المعانى ويخترعها ويتكىء على نفسه فيها أكثر من أبى تمّام، ومتى أخذ معنى زاد عليه، ووشّحه ببديعه، وتمّم معناه، فكان أحقّ به. وكذلك الحكم فى الأخذ عند العلماء بالشعر**». وأكّدوا ذلك وكرّروه بقولهم:[٤] «**ولو جاز أن يُصْرف عن أحدٍ من الشعراء سرقة لوجب أن يُصْرَفَ عن أبى تمّام لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه، ولكنّ حكم النقاد للشعر، العلماء به، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنى ولفظا أو جمعاهما، أن يجعل السّبق لأقدمهما سنا، وأولها موتا، وينسب الأخذ إلى المتأخر، لأنّ الأكثر كذا يقع، وإن كانا فى عصر ألحق بأشبههما به كلاما، فإن أشكل ذلك تركوه لهما**».

ومن يتابع النقّاد القدماء والمحدثين فيما ذكروه من هذه المآخذ والسرقات يعجب أشدّ العجب مما حرصوا على افتعاله من أسباب التشابه بين قولين لا يكاد المنصف يجد بينهما وشيجة ولا شبها.

ثم إنه قد تلتقى المشاعر والأفكار فى الأحاسيس والمعانى المتقاربة فى العصر الواحد أو فى العصور المختلفة، دون أن يأخذ أحد من أحد، لأنها مما يشترك فيه الناس بطبيعتهم، وليس فيها ما يدلّ على

أنها من البدائع المبتكرة أو الفرائد النادرة التى يمتاز بها ناس من ناس ، إلا إذا قام الدليل الواضح على خلاف ذلك .

وليس من غرضنا فى هذا المجال أن نستكثر من الأمثلة ، وحسبنا منها ما يوضّح الفكرة . فمن أوضح القديم وأكثره تفصيلا أبيات لسلم الخاسر ذهبوا إلى أنه أخذ بعض ما فيها من شعر للنابغة . فقد ذكروا أن قول سلم يعتذر إلى المهدى :

إنى أعوذ بخير الناس كلّهم وأنت ذاك بما تأتى وتجتنبُ
وأنت كالدّهر مبثوثاً حبَائلهُ والدهرُ لا مَلجأٌ منه ولا هربُ
ولو ملكْتُ عِنَانَ الريح أصْرِفُه فى كل ناحيةٍ ما فاتك الطلبُ

مأخوذ من قول النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإنْ خِلت أن المنتأى عنكَ وَاسعُ
خطاطيفُ حُجْنٌ فى حبالٍ متينةٍ تَمدُّ بها أيدٍ إليك نَوَازعُ

ولم يكتفوا بهذا الإجمال ، بل دخلوا فى التفصيل والتوضيح ــ وليتهم لم يفعلوا ــ قالوا : فجعل حيال « **وإنك كالليل** » : « **وأنت كالدهر** » ، وجعل حيال « **خطاطيف حجن** » : « **ولو ملكت عنان الريح** » .(٥) ومثل هذا لا ينتهى بنا إلا إلى التكلف والافتعال .

وذكروا أن قول أبى تمّام :

ثوى بالمشرِقَيْن لهم ضَجَاجٌ أطار قلوب أهلِ المغربَيْن

إنما أخذه أبو تمّام من قول مسلم :

لمّا نَزَلْتَ على أدْنى بِلادِهِم ألقى إليك الأقاصى بالمقاليدِ(٦)

ولو سرنا على هذا الدرب ونسجنا على هذا المنوال لا ستطعنا أن نردّ كل كلام إلى كل كلام .

ومن الحديث المتصل بموضوعنا ما ذهب إليه **مصطفى صادق الرافعى**(٧) من أن قول شوقى :

آفة النصح أن يكون جدالا وأذى النصح أن يكون جهارا

من قول ابن الرومى :

وفى النصح خير من نصيح موادع ولا خير فيه من نصيح موالب

وقد تنبّه **الأمير شكيب أرسلان** إلى أن الرافعى قد أبعد الضرب فى صحصح حين تكلّف التماس هذا الشبه ، ولكن الأمير جاء بما هو أبعد وأغرب حين قال : « **فلا حاجة إلى الإبعاد كل هذا ، فأقرب إليك من قول ابن الرومى المثل المشهور : لا تبالغ فى النصيحة فتهجم بك على الفضيحة** » . وهذا يردّنا مرّة أخرى إلى ما ذكرناه قبل قليل من أننا ــ حين ننسج على هذا المنوال ــ نستطيع أن نرجع كل كلام إلى أىّ كلام .

وحاول الأمير شكيب أرسلان أن تكون آراؤه فيما أخذ شوقى من غيره منثورة فى مواطن متفرقة من كتابه(٨) حتى لا يشوّه صورة المحبّ لشوقى ، المنافح عنه ، التى أظهر نفسه فيها ، ومن ذلك ما ذهب إليه من أن شوقى فى قوله :(٩)

وللأوطان فى دم كل حرّ يدٌ سلفت ودينٌ مستحقّ
ومن يسقى ويشرب بالمنايا إذا الأحرار لم يُسقوا ويَسقوا

إنما أخذ البيت الثانى من قول الشاعر (وهو زفر بن الحارث الكلابى) :

سقيناهم كأسا سقونا بمثلها ولكنهم كانوا على الموت أصبرا

غفر الله للأمير ما أشدّ ما اعتسف وتكلّف ، فليس بين البيتين أدنى مشابهة ، لا فى المعنى ولا فى اللفظ . ولست أدرى كيف التبس عليه الأمر ، وهو القائل قبل ذلك فى معرض ردّه على صديق له كان يسرف فى اتهام الشعراء بالسرقة :(١٠) « **إذا كنت تلتزم هذا المذهب فلا يبقى شاعر إلا وهو سارق ، ولا يلبث فوق الغربال لا متنبى ولا بحترى ولا غيرهما ، فإن هذه المشابهات قد وجدناها بين كلامهم وكلام الجاهليين والمتقدمين فى مواضع كثيرة . . .** »

وغاية هذا كلّه أن الباحث فى « العناصر التراثية » فى شعر شاعر ، عليه أن يحذر من الوقوع فى إغراء المبالغات التى وقع فيها بعض الذين تعرّضوا لمثل هذا الموضوع . ويحذر من أوهام الألفاظ المتشابهة التى قد توحى بالأخذ أو بالسرقة فى حين يقتصر الأمر على استعمال ألفاظ مشتركة لا يترتب عليها اشتراك فى المعانى أو الصور أو الأخيلة .

٢

فكان لا بدّ إذن لشوقى من أن يرفد موهبته الشعرية الجيّاشة بمدد لا ينقطع من شعر التراث ونثره . وأن يتخطّى ما تراكم حوله من رواسب التقليد فى عصره وفى العصور السابقة القريبة منه . ويتجاوز ذلك كلّه إلى الينابيع الصافية والنماذج المشرقة فى عصر الأصالة الزاهية . فأتاح له ذلك أن يمتلك ناصية البيان العربى ، ويفتح خزائن أساليبه . فتدفّق منه الشعر سلسا نقىّ العبارة لا تشوبها شوائب الركاكة ولا تقعد بها أثقال الابتذال أو التكلّف .

وكان له فى اتصاله بشعر التراث ونثره موارد استقى منها ، أشار إليها بعض معاصريه ، وخاصة **مصطفى صادق الرافعى** ،(١١) **وشكيب أرسلان** .(١٢) قال الرافعى : « **والكتاب الأول الذى راض خيال شوقى ، وصقل طبعه ، وصحّح نشأته الأدبية ، هو بعينه الذى كانت منه بصيرة حافظ . . . أى كتاب (الوسيلة الأدبية) للمرصفى . وليس السرّ فى هذا الكتاب ما فيه من فنون البلاغة ومختارات الشعر والكتابة ، فهذا كله كان فى مصر قديما ولم يغن شيئا ولم يخرج لها شاعرا كشوقى ، ولكن السرّ ما فى الكتاب من شعر البارودى لأنه معاصر ، والمعاصرة اقتداء ومتابعة على صواب إن كان الصواب ، وعلى خطأ إن كان الخطأ . . . وأكبّ البارودى على ما أطاقه وهو الحفظ من شعر الفحول . . . وكانت فيه سليقة فخرجت مخرج مثلها فى شعراء الجاهلية والصدر الأول من الحفظ والرواية ، وجاءت بذلك الشعر الجزل الذى نقله المرصفى . . . وبهذا ابتدأ شوقى وحافظ من موضع واحد وانتهى كلاهما إلى طريقة غير**

طريقة الآخر ، والطريقتان معا غير طريقة البارودى . تحول شوقى بهذا الشعر لا إلى طريقة البارودى .. ولكنّ تحوّل نابغتنا كان عن طريقة معاصريه من أمثال الليثى وأبى النصر وغيرهما ، فترك الأحياء وانطلق وراء الموتى فى دواوينهم التى كان من سعادته أن طبع الكثير منها فى ذلك العهد : كالمتنبى وأبى تمّام والبحترى والمعرّى ، ثمّ أهل الرقة أصحاب الطريقة الغرامية كابن الأحنف والبهاء زهير والشاب الظريف والتلعفرى والحاجرى ، ثم مشاهير المتأخرين كابن النحاس والأمير منجك والشبراوى . وقد حاول شوقى فى أول أمره أن يجمع بين هذا كله ، فظهر فى شعره تقليده وعمله فى محاولة الابتكار والإبداع وإحكام التوليد مع السهولة والرقّة وتكلف الغزل بالطبع المتدفق لا بالحب الصحيح » .

وقال عز الدين التنوخى :[13] « تخرّج شوقى فى اللغة على الأستاذ النابغة المرصفى صاحب « الوسيلة » ، وكان أحبّ الشعراء إليه ـ كما أجاب به سائلا ـ هو المتنبى ، قال ما نصّه : وأنا أعدّه أستاذى الأول ، ثم يلى المتنبى ابن الرومى . ومن ذلك نستنتج أن لغة أمير الشعراء قد تأثرت كل التأثر بلغة نبىّ الشعراء أبى الطيب المتنبى ... وتأثرت بعده بلغة ابن الرومى . ثم بلغة من عارضهم من فحول الشعر وصاغة القريض كالبحترى الذى عارضه فى سينيته ، والحصرى فى داليته ، والبوصيرى فى البردة والهمزية ، وابن زيدون فى أندلسيته النونية ، وأمثالهم ... وإنما تأثرت لغة شوقى بمعارضة قلائدهم المشهورة لأن المعارضة تدعو إلى المضارعة ... » .

وإذا ما تجاوزنا عن المعنى الضيق للفظة « لغة » التى أكثر التنوخى من تكرارها هنا وأخذناها بمعنى الأسلوب والطريقة ، وإذا ما تجاوزنا كذلك عن قلة عدد الشعراء الذين ذهب التنوخى إلى أن شوقى تأثر بهم فضيّق بذلك آفاق اطلاعه وأخذنا الذين أوردهم على أنهم أمثلة لغيرهم ، وتجاوزنا أيضا عن دورانه حول لفظى « المعارضة » « والمضارعة » دون دلالات واضحة ، فإن الذى يبقى بعد ذلك هو النصّ الواضح على تأثر شوقى بالشيخ حسين المرصفى وبكتابه « الوسيلة الأدبية » ، وبعدد من الشعراء فى طليعتهم المتنبى . وقد أكثر الباحثون من الإشارة إلى تأثر شوقى بهؤلاء الشعراء ، وخاصة : بالبارودى والمتنبى والبحترى وأبى تمّام ، وتتبعوا أبياته التى رأوا أنه أخذ ألفاظها ومعانيها وصورها منهم ،[14] وعنوا عناية خاصة بتتبع تأثره بالمتنبى وما أخذه من شعره .[15]

ونحن نقول بالذى قال به هؤلاء الكتاب والنقّاد من تأثر شوقى بكل أولئك الشعراء ، وإن كنّا نرى أن هذا الموضوع لا يزال فى حاجة إلى دراسات تفصيلية لبيان مدى التأثر بكل شاعر وتفاوت هذا التأثر بين الشعراء المختلفين . كل ذلك فى جملته وظاهره صحيح ، وإن كان يحتاج فى تفصيله وجوهره إلى مزيد من التوضيح والتصحيح ، غير أننا أوردنا ما أوردناه وأطلنا فيه لندلّ على أن هؤلاء الكتاب والنقاد قد غفلوا عن ينبوع أساسى من الينابيع التى أوردها شوقى واستقى منها وتأثّر بها ، وهو الشعر الذى اختاره أبو تمام لشعراء الجاهلية والقرنين الأول والثانى الإسلاميين ، وجمعه فى « ديوان الحماسة » وأصبح فى طليعة الكتب التى كان الشداة والناشئة يعكفون عليها ويتمرّسون بها : قراءة وفهماً وحفظا ، لتكون أساسا متينا يبنون عليه بعد ذلك . وقد نقل المرصفى فى كتابه « الوسيلة الأدبية » مقتطفات ونماذج كثيرة من الشعر الذى اختاره أبو تمّام . قال المرصفى :[16] « نورد لك من كل باب من أبواب الحماسة جملة صالحة ... حتى تجد الزمن الذى تتمكن فيه بتوفيق الله تعالى أن تطّلع على جميع الكتاب وغيره مما يلزم لطالب الأدب أن يطلع عليه من الكتب » .

ففى شعر هؤلاء الشعراء المطبوعين ، الذين اختار لهم أبو تمّام ، حبَا شوقى ودرج ، وعلى هذا الشعر شبّ ونهج . وكان أغلب أولئك الشعراء من غير المكثرين ، ومن غير الفحول المشهورين ، وممن لم تكن طبعت لهم دواوين على عهد شوقى . ولا نزال لا نعرف حتى اليوم لأكثرهم دواوين مخطوطة أو مطبوعة ، وإنما عرفنا منهم أول ما عرفناهم من « ديوان الحماسة » . وظل أثر ذلك الشعر عميقا فى نفسه حتى ظهر ـ بعد أن اشتدّ ساعده واشتدّ عوده ـ فى شعره فى مواطن كثيرة . لا سبيل إلى تتبعها ، ويكفى من قلائدها ما أساطه بالعنق . فمن أمثلة ذلك أن شوقى يقول :[17]

يا طير . والأمثال تضرب للبيب الأمثل
دنياك من عاداتها ألا تكون لأعزل
أو للغبىّ . وإن تعلّل بالزمان المقبل

فى أربعة وخمسين بيتا من قصيدة عنوانها « بين الحجاب والسفور » تجنح إلى الرمز والمجاز . وفى « الوسيلة الأدبية »[18] مما نقله المرصفى من حماسة أبى تمام ،[19] قول يزيد بن الحكم الثقفى يعظ ابنه بدرا :

يا بدر . والأمثال يضربها لذى اللب الحكيم
دم للخليل بودّه ما خير ودّ لا يدوم
واعلم بنىّ فإنه بالعلم ينتفع العليم

فى ثلاثة وعشرين بيتا أوردها المرصفى كلها فى « الوسيلة » [illegible] منها بيتا .

وأبيات شوقى التى استشهدنا بها ليست مطلع القصيدة ، ولكنها فى النصف الثانى منها ، غير أنّ كل من قرأ هذه القصيدة وكان ذا تجربة شعرية ومعاناة فنيّة ، أدرك أن تلك الأبيات كانت هى الأبيات الأولى التى تحركت بها نفس الشاعر وجاشت معها مشاعره ، فكانت عمود القصيدة التى دارت عليه رحاها ، وكانت أول ما بدأ به ثم جاء أول القصيدة بعد أن استقرّ هذا القسم الثانى بين يدى الشاعر . وتأثر شوقى بأبيات يزيد بن الحكم أوضح من أن يحتاج إلى توضيح ، فقد تجاوز هذا التأثر ألفاظ المطلع ومعانى بعض الأبيات إلى بناء القصيدة كلّه ، فالروح واحد والنسق واحد . وليس هنا مجال النقد التحليلى المفصّل .

ومثل آخر قصيدة شوقى فى « النفس » التى عارض بها عينية « ابن سينا » وليس من هدفنا أن نتتبع تأثره بابن سينا ، ولا بغيره ممن أشار

إليهم بعض الكتاب والنّقاد،[٢٠] ولكننا نقتصر على ما نحن فيه هنا. فمطلع قصيدة شوقي:

ضمّي قناعك يا سعاد أو ارفعي هذى المحاسن ما خلقن لبرقع

وفى «**الوسيلة الأدبية**»[٢١] مما نقله المرصفى من «حماسة أبي تمام»[٢٢] أبيات **لعمر بن أبي ربيعة**، أوّلها:

ولمّا تفاوضنا الحديث وأسفرت وجوه زهاها الحسن أن تتقنّعا

فالعجز هو العجز، يكادان يتطابقان فى المعنى، حذوك القذّة بالقذّة.

وقال شوقي فى مطلع **قصيدته عن رمضان**:[٢٣]

رمضان ولّى هاتها يا ساقى مشتاقة تسعى إلى مشتاق
ما كان أكثره على ألافها وأقلّه فى طاعة الخلاق

ألا يذكّرنا البيت الثانى بما أورده المرصفى فى «**الوسيلة**»[٢٤] من الأبيات التى اختارها أبو تمام فى الحماسة[٢٥] **لابن أذينة**، فى قوله:

حجبت تحيّتها فقلت لصاحبى ما كان أكثرها لنا وأقلّها

ومثل أخير من مسرحية شوقي «**مجنون ليلى**» يقول شوقي على لسان قيس:

كم جئت ليلى بأسباب ملفقة ما كان أكثر أسبابى وعلاّتى

فهو احتذاء مطابق لقول **ابن الطثرية القشيرى**:

وكنت إذا ما جئت جئت بعلة فأفنيت علاّتى فكيف أقول؟

وقد أورد أبيات ابن الطثرية صاحب «الوسيلة»[٢٦] نقلا عن أبي تمام فى حماسته.[٢٧]

* * *

والأمثلة على ذلك أكثر من أن يحيط بها باحث، والمضيّ فيها يستدعى تتبع أبيات شوقي وقصائده ومقطعاته مع أبيات «**ديوان الحماسة**» وقصائده ومقطعاته، بيتا بيتا وقصيدة قصيدة، لمعرفة التأثّر بالألفاظ والمعانى والصور والأخيلة والبناء العام للقصيدة. والسالك فى هذه البيداء منبتّ لا محالة، والعودة من أول الطريق نجاة، وحسب المرء هذه الأمثلة التى تدلّ على المقصود وتغنى عن الاستكثار.

٣

ومن عناصر التراث فى شعر شوقي التى قد يتتبعها الباحث: ترديده لأسماء مجموعة من الشعراء ترديدا مقرونا باقتباسات من شعرهم؛ أو بإشارات إلى بعض ما تضمّنه ذلك الشعر، أو بما يدلّ على معرفته لبعض خصائصهم الفنيّة أو لجوانب من مراحل حياتهم، وكل ذلك بالقدر الذى يسمح به التناول الفنى للشعر: لمحات وإشارات سريعة دون تفصيل هو بالنثر أليق.

فمن أمثلة ذلك أن شوقي يشير فى مواطن متفرّقة من شعره إلى «**لبيد**» وإلى أبياته التى يشكو فيها طول عمره، وخاصة بيته:[٢٨]

ولقد سئمت من الحياة وطولها وسؤال هذا الناس: كيف لبيد؟

وبيتيه:[٢٩]

باتت تشكّى إلىّ النفس مجهشة وقد حملتك سبعا بعد سبعينا
فإن تزادى ثلاثا تبلغى أملا وفى الثلاث وفاء للثمانينا

ومن المواطن التى أشار فيها شوقي إلى «لبيد» قوله:[٣٠]

أبها الهول. ماذا وراء البقاء إذا ما تطاول غير الضجر
عجبت للقمان فى حرصه على لبد والنسور الأخر
وشكوى لبيد لطول الحياة ولو لم تطل لتشكّى القصر

والإشارة فى البيت الأول إشارة واضحة إلى بيت لبيد الأول عن سأمه من طول الحياة، وكذلك إلى بيت زهير بن أبي سلمى:[٣١]

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا. لا أبا لك. يسأم

وأما البيت الثانى فإشارة إلى **قصة لقمان بن عادياء**. من قوم عاد، وأنسره السبعة وآخرها لبد، وقد ذكرت هذه القصة كتب الأدب وخاصة كتب الأمثال، وربما استحضر شوقي فى هذه الإشارة قول الأعشى:[٣٢]

وأنت الذى ألهيت قيلا بكاسه ولقمان. إذ خيّرت لقمان فى العمر
لنفسك أن تختار سبعة أنسر إذا ما مضى نسر خلوت إلى نسر
فعمّر حتى خال أن نسوره خلود. وهل تبقى النفوس على الدهر؟

وأما البيت الثالث من أبيات شوقي ففيه ذكر صريح للبيد ولشكواه من طول الحياة التى صرّح بها فى بيته الأول الذى أوردناه.

ويكرر شوقي ذكر «**لبيد**» فى مواطن أخرى. منها ما ذكره فى قصيدته عن «**الهلال**» من قوله:[٣٣]

ومن صابر الدهر صبرى له شكا فى الثلاثين شكوى لبيد

أى: شكا سأمه من طول الحياة.

* * *

وكان حسّان بن ثابت من الشعراء الذين ردّد شوقي ذكرهم فى شعره وساق إشارات تدلّ عليهم وعلى بعض شعرهم. وقد ذكره فى مواطن متعدّدة، منها قوله فى قصيدته «**نكبة بيروت**»[٣٤]

بيروت. يا راح النزيل وأنسه يمضى الزمان على لا أسلوك
الحسن لفظ فى المدائن كلها ووجدته لفظا ومعنى فيك
نادمت يوما فى ظلالك فتية وسموا الملائك فى جلال ملوك
ينسون «حسانا» عصابة «جلّق» حتى يكاد بجلّق يفديك

وهذه إشارات واضحة إلى قول حسان فى مدح الغساسنة:[٣٥]

لله درّ عصابة نادمتهم يوما بجلّق فى الزمان الأول

وكرّر ذكر حسان وذكر معه أبا نواس الحس بن هانئ فى قصيدته التى هنّأ فيها الخليفة بنجاته من محاولة اغتياله سنة ١٩٠٥ م ، قال : (٣٦)

ملكت ، أمير المؤمنين ، ابنَ هانىء بفضلٍ ، له الألباب مُمتلكاتُ
وما زلتُ حسّان المقام ، ولم تزل تليني ، وتسرى منكَ لى ، النفحاتُ

فشوق يرى مقامه من الخليفة مقام حسّان من رسول الله ﷺ ، فى مدحه والدفاع عنه . أما **أبو نواس الحسن بن هانىء** فكان تأثر شوق به تأثرا عميقا : عارضه فى بعض قصائده ، ونسج على منواله فى خمرياته ، وسمّى بيته «**كرمة ابن هانىء**» ، ووحّد فى البيت السابق بين نفسه وبين أبى نواس ، فى قوله «**ملكت أمير المؤمنين ابن هانىء**» **فهو** إنما يريد نفسه .

* * *

وصلة شوق ، **بالبحترى** صلة وثيقة ، فقد اصطحبه شوق معه فى تجواله بين ربوع الأندلس حين نفى إليها سنة ١٩١٥ م بعد نشوب الحرب العالمية الأولى ، وأعجب شوق بالبحترى ، وتأثر به ، وعارض سينيته المشهورة فى «**إيوان كسرى**» ، قال شوق بعد أن وصف تنقله بين مدن الأندلس : (٣٧)

«وكان البحترى رحمه الله رفيق فى هذا الترحال ... فإنه أبلغ من جَلّى الأثر ، وحيا الحجر ، ونشر الخبر ، وحشر العبر ، ومن قام فى مأتم على الدول الكبر ، والملوك البهاليل الغرر ، عطف على «الجعفرى» (٣٨) حين تحمّل عنه الملا ، وعطل منه الحلى ، ووكل بعد «المتوكل» للبلى . فرفع قواعده فى السّير ، وبنى ركنه فى الخبر ، وجمع معالمه فى الفكر ، حتى عاد كقصور الخلد ، امتلأت منها البصيرة وإن خلا البصر . وتكفّل بعد ذلك لكسرى بإيوانه ، حتى زال عن الأرض إلى ديوانه . وسينيته المشهورة فى وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى فى رصّه ورصفه ، وهى تريك حسن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدّد الديار فى بيوته بعد الاندثار . قال صاحب(٣٩) (الفتح القسّى فى الفتح القدسى) بعد كلام : «فانظروا إلى إيوان كسرى وسينية البحترى فى وصفه ، تجدوا الإيوان قد خرّت شعفاته ، وعفّت شرفاته ، وتجدوا سينية البحترى قد بقى بها كسرى فى ديوانه ، أضعاف ما بقى بشخصه فى إيوانه» ... فكنت كلما وقفت بحجر ، أو أطفت بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت من مواثل العبر إلى آياتها ... »

ومن هذه الصلة العميقة بشعر البحترى ومصاحبته ومعايشته ، انتزع شوق بيته فى سينيته : (٤٠)

وعظ البحترىّ إيوان كسرى وشفتنى القصور من عبد شمس

ومن هذه الصلة الوثيقة أيضا تأثرت موسيقى شوق بموسيقى البحترى فى كثير من قصائده . (٤١)

وكانت السنوات التى قضاها شوق فى الأندلس **فرصة سنحت له** للاتصال بالأندلس وتاريخها وشعرائها ، فأكثر القراءة فى كل ذلك ، وهناك بدأت صلته **بابن زيدون** وإعجابه بشعره ، وخاصة قصيدته فى «**ولادة**» التى مطلعها :

أضحى التنائى بدلا عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فأوحت له قصيدة على بحرها ورويّها جاءت فى أعلى نسق من الشاعرية ، تنقل فيها على أغصان كثيرة ، وعزف فيها ألحانا شجية ، وهى قصيدته الفريدة التى مطلعها : (٤٢)

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك ، أم نأسى لوادينا ؟

وحين صدر ديوان ابن زيدون بعد ذلك بأكثر من عشر سنوات(٤٣) قرّظه شوق بأبيات وصف فيها شاعرية ابن زيدون وبعض خصائصه الشعرية ، قال منها : (٤٤)

أنت فى القول كلّه أجمل الناس مذهبا
بأبى أنت فيكلا من فنون مركّبا
شاعرا أم مصوّرا كنت . أم كنت مطربا
ترسل اللحن كلّه مبدعا فيه . مغربا
أحسن الناس هاتفا بالغوانى مشبّبا

وذكر شوق **السموأل** ذكرا فيه قبسات من بعض شعره ، وذلك فى قصيدته «**نكبة دمشق**» حين قال عن الدروز : (٤٥)

لهم جبل أشمُّ له شعافٌ موارد فى السحاب الجُون بُلْقُ
لكل لبوءةٍ . ولكلِّ شبلٍ نِضالٌ دونَ غابته ورَشْقُ
كأن من السّمَوْألِ فيه شيئاً فكلُّ جهاته شرفٌ وخلْق

فى هذه الأبيات يشير شوق إلى قصيدة السموأل النفيسة التى مطلعها :

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل

وفى قول شوق «**لهم جبل أشمّ**» إشارة إلى قول السموأل :

لنا جبل يحتله من نجيره منيع يردّ الطرف وهو كليل

وفى قول شوق «**بلق**» فى قافية بيته الأول ، إشارة إلى اسم حصن السموأل وهو «**الأبلق الفرد**» بتيماء . أما وصف شوق للسمْوأل بأنه «**فكل جهاته شرف وخلق**» فوصف صادق يذكّرنا بقصة وفائه حين آثر أن يقتل ابنه على أن يسلّم الأمانة التى استودعها إلى عدو صاحب الأمانة ، ويذكّرنا أيضا بما فى هذه القصيدة من مكارم الأخلاق ودفاع عن الحرمات .

* * *

ويذكر شوق **أبا تمام** ويقرن ذكره بالإشارة إلى شعر هذا الشاعر المبدع فى مدح الخليفة العباسى **أبى إسحاق المعتصم بالله** ، وهو شعر كان يهزّ الخليفة ، ويهزّنا الآن ، وسيظل يهزّ كل من يسمعه ممن يعرف

الشعر الحق إلى أبد الدهر ، وخاصة قصيدته «**عمورية**» فى مدح **المتوكل** وتمجيد فتحه . قال شوق : [٤٦]

إن القلوب وأنت ملء صميمها بـعـثـت تهانيهـا مـن الأعماق
وأنا الفتى الطائى فيك وهذه كلمى هززت بها أبا إسحاق

فقد رأى منتهى فخره أن يكون هو أبا تمام ، وأن يجعل من ممدوحه الخليفة العباسى المعتصم بالله .

* * *

ويذكر شوق «**الفرزدق**» ويذكر معه «**الحطيئة**» فى قوله : [٤٧]

ولك ابـتـداءات الـفـرز دق فى مـقـاطـع جـرول

وابتداءات الفرزدق أكثرها واضحة ، مباشرة ، داخلة فى الموضوع ، دون تكلف ، لا يحرص فيها على الترصيع وإنما يرسلها إرسالا هينا ، فعدّ شوقى هذه المطالع من ميزات الفرزدق ، وهى كذلك دون شكّ . أما شعر الحطيئة فإن فى داخل البيت الواحد منه : من جمال التقطيع وحسن التقسيم وسلامة التفصيل ما يجعل البيت مؤلفا من «مقاطع» وفواصل وأقسام يترنّم بها المنشد ويطرب لها السامع . فإن كان هذا الذى ذكرناه من صفة شعر هذين الشاعرين صحيحا ، وإن كان شوق قد قصد إلى هذا الذى ذكرناه ، فإنه دليل على أن لشوق من طول الألفة بشعر هذين الشاعرين وغيرهما ممن يذكرهم فى قصائده ، ومن عمق النظرة وصواب الحكم ، ما يجعل من إشاراته الشعرية نقدا يعجز عن الوصول إلى مثله بعض الذين يطيلون الحزّ ولا يصيبون المفصل من نقّادنا .

وهذه كلها أمثلة تنمّ على صلة داخلية قائمة على معايشة شاعرنا لأولئك الشعراء فى شعرهم ، ولم يكن الأمر مقصورا على ترداد ظاهرى لأسمائهم . ومما يقوّى ما نذهب إليه ما أورده شوقى نفسه فى مقدمة الطبعة الأولى من **الشوقيات** من ذكره لعدد من الشعراء ووصفه كل شاعر بما يبرز أهم اتجاهاته وخصائصه الفنية ، قال : [٤٨]

«**وكان أبو العلاء يصوغ الحقائق فى شعره ، ويوعى تجارب الحياة فى منظومه . ويشرح حالات النفس ويكاد ينال سريرتها … وكان أبو العتاهية ينشىء الشعر عبرة وموعظة ، وحكمة بالغة موقظة … اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعر … ظلموا قرائحهم النادرة وحرموا الأقوام من بعدهم . فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل فى مضيق اللفظ والصناعة . وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة … على أن الكل قد مارسوا الشعر… واتخذوه حرفة وتعاطوه تجارة ، إذا شاء الملوك ربحت ، وإذا شاءوا خسرت … يتوقعون أرزاقهم من ملوك كرام يخلقهم الله لرواج حرفتهم… على أنه يستثنى من هؤلاء قليل لا يذكر فى جنب الفائدة الضائعة بضياع الشعر مديحا فى الملوك والأمراء ، وثناء على الرؤساء والكبراء ، وإلا فمن دواوينهم ما يخلق أن يكون المثل المحتذى فى شعر الأمم : كابن الأحنف مرسل الشعر كتبا فى الهوى ورسائل . ومتخذه رسلا فى الغرام ووسائل . وكابن خفاجة شاعر الطبيعة ومجنون ليلاها ، وواصف بدائعها وحلاها . وكالبهاء زهير سيّد من ضحك فى القول وبكى ، وأفصح من عتب على الأحبّة واشتكى ، وحسبك أنه لو اجتمع ألف شاعر يعزّزهم ألف ناثر على أن يحلّوا شعر البهاء ، أو يأتو بنثر فى سهولته لا نصرفوا عنه وهو كما هو .**

ولا أرى بدّا من استثناء المتنبى ، مع علمى أنه المدّاح الهجاء ، لأن معجزه لا يزال يرفع الشعر ويعليه ، ويغرى الناس به فيجدّده ويحييه ، وحسبك أن المشتغلين بالقريض عموما ، والمطبوعين منهم خصوصا ، لا يتطلعون إلا إلى غباره ، ولا يجدون الهدى إلا على مناره . ويتمنى أحدهم لو أتيح له ممدوح كممدوحه ، يمدحه مثل مديحه ، أو لو وقع له كافور مثل كافوره ليهجوه مثل هجائه …»

٤

والحديث عن صلة شوقى بالمتنبى وتأثره به حديث يطول ، وقد أكثر الكتّاب والنقاد فى بيان هذه الصلة وأسهبوا فى توضيح جوانب التأثر . وكنا أحرياء أن نكتفى بما قالوا ونستغنى به فى مظانّه عن إعادته هنا ، لولا أنّ عنوان هذا البحث يقتضى منا أن نوفّيه حقه باستكمال عناصره .

وأوّل ما نعرفه من صلة شوقى بالمتنبى عنايته بديوانه عناية بدأت منذ شبابه ، وربما لازمته منذ طفولته . **فقد ذكر الأمير شكيب أرسلان**[٤٩] **أنه التقى بشوقى أول مرة سنة ١٨٩٢ م فى باريس ، قال** : «**وفى أثناء لقائنا الأول كنا نتذاكر … حول أمور كثيرة ولكن أهم حديث كنا نخوض فيه هو الشعر . وكان مع شوق ديوان المتنبى ، وكان يحفظ منه . ولا شكّ أنه انطبع عليه …**» .

وقد أكثر الأمير شكيب أرسلان من الحديث عن تأثّر شوقى بالمتنبى ، والتشبّه به ، والنسج على منواله . ومن ذلك قوله : [٥٠] «**إن من وجوه الشبه بين شوقى والمتنبى أنك لا تكاد تقرأ قصيدة لكل منهما ، مهما ضربت فى واد من أودية قولهما ، إلا وجدت بها حكما جارية مجرى الأمثال ، ومن انطوى على شىء فاض على لسانه فى كل موقف**» . ومن ذلك أيضا قوله فى بيان الشبه بين شوقى والمتنبى فى رثاء جدّتيهما[٥١] : **ولكن الذى حفزه إلى ركوب هذا المركب فى رثاء جدّته هو أن والده الروحى أبا الطيب قد ركب هذا المركب من قبل فى مثل هذا المقام ، ولا غرو أن يحذو الفتى حذو والده** » . وكذلك قوله ، بعد أن عرض قصيدة شوقى عن حياة المكتب[٥٢] : «**إذا وضعت هذا الشعر فى شعر المتنبى لم تفرقه عنه ، وما زال شوق أشبه الشعراء المحدثين بأبيه أبى الطيب لا سيما إذا طرق باب الحكمة وتكلم فى الأوابد**» .

ونشر **طاهر الطناحى** مقالة فى مجلة **أبولو**[٥٣] عنوانها «**شوق والمتنبى فى ثوب**» بذل فيها جهدا كبيرا فى تتبع بعض أبيات شوقى التى تظهر فيها مشابه واضحة بأبيات المتنبى . ويضع البيت بعد البيت ليكون فى التجاور توضيح للتشابه ، ويزيد هذا التوضيح بوضع التشابه فى كل بيت أو فى كل شطرة بين هلالين ليبرزه ويقرّبه للقارىء . ومن يتتبع ما ورد فى هذه المقالة يسلّم بالتشابه القائم على

التأثر والاحتذاء . وقد أرسى طاهر الطناحى أساس مقالته بقوله .

«فشوقى بدأ حياته بالنسج على منوال المتنبى ، واستمر على هذا المنوال طول حياته ، وكأنه تشبّع بروح المتنبى من الصغر فلازمته هذه الروح ، وأخذ فى كثير من الأحيان يقلّد صياغة المتنبى ويحذو حذوه ويعارضه . وله فى هذا الاحتذاء وتلك المعارضة كثير من القصائد . على أن احتذاء المتنبى ومعارضته ليستا من السهولة بحيث يغفل الناقد عندها ما وهب شاعر كشوقى من مقدرة على إحكام الاحتذاء والتقليد ، وما منح من ملكة خصبة تساعده على أن يعارض شاعرا من أكبر شعراء العربية ويجيد فى تلك المعارضة إلى حدّ جدير بالتقدير ، وإن كبا فى بعض الأحيان أو غلبه ضعفه أمام قوة المتنبى . لقد تقرأ القصيدة من قصائد شوقى التى يعارض أو يحاكى فيها قصائد المتنبى فتحسّ فيها بتلك القوة التى امتاز بها المتنبى ، وتشاهد من فيض المعانى والحكم ما يقنعك بأنه شاعر فيّاض . فإذا رجعت إلى قصيدة المتنبى وجدتها بمثابة الدليل الذى يرشد شوقى ، والقائد الذى يقوده . ولكنك تجده فى بعض الأحيان يسبق الدليل أو القائد بخطوات كثيرة ويزيد عليه ، وترى مظهر هذه الزيادة فى عدد الأبيات والأغراض المتعددة التى يقتضيها الموضوع» .

وليس من شك فى أن طاهرا الطناحى قد نقل موضوع تأثر شوقى بالمتنبى إلى آفاق أرحب من تلك التى حصره فيها الأمير شكيب أرسلان الذى رأى ذلك التشابه فى مجال الحكمة والأمثال والفخر . فى حين لمح طاهر الطناحى حقيقة هذا التأثر حين ضرب عليه الأمثلة فى مجالات أخرى ثم حين رأى أن هذا التأثر ليس بالضرورة تشابه ألفاظ ومعان محددة . وإنما قد يمتدّ ليشمل التأثر بروح القصيدة ونسجها وطريقتها الفنية . فتكون بذلك قصيدة المتنبى «**بمثابة الدليل الذى يرشد شوقى والقائد الذى يقوده**» .

ومن تمام هذا الحديث أن نشير إلى **مسرحيتى** شوقى الشعريتين اللتين أقام بناءهما حول موضوعات عربية . وهما : **مجنون ليلى** . **وعنترة** . وكانتا . مع مسرحياته الأخرى . فتحا كبيرا فى الأدب العربى . وقد أفاض الباحثون فى الحديث عنها من حيث : البناء المسرحى . والحوار . والتوافق مع أحداث التاريخ . والأسلوب الفنى . ونحن لا نخصّهما هنا بحديث مستقلّ نتناول فيه جوانبهما المختلفة ونوفّيهما فيه بعض حقّهما . وإنما نستدرك ما لا يجوز أن نغفله حين نتعرض لموضوع «**العناصر التراثية فى شعر شوقى**» . فنجتزىء من الحديث بقليله الدالّ . ونظل فى نطاق العنوان لا نتجاوزه .

وربما أغنانا ما أورده أستاذنا **الدكتور شوقى ضيف** فى هذا المضمار . ونقتبس منه جملا متفرقة . نقرّب متباعدها . ونجمعها فى قرن . فهو يقول عن «**مجنون ليلى**»(٥٤) :

«**هى أولى هذه المآسى العربية تأليفا ... والمأساة فى جملتها وتفاصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن مجنون ليلى ... لها أصول تاريخية نجدها مبثوثة فى كتاب الأغانى ...**» ويظل يكرّر هذا المعنى ويؤكده ويضيف إليه ، إلى أن يقول بعد عشر صفحات من القول السابق(٥٥) :

«ومما يلاحظ فى وضوح أن شوقى أفاد فى هذه المسرحية من الشعر العذرىّ الذى قرأه فى الأغانى لقيس (بن الملوّح) ولغيره من العذريين فوائد كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثر روحهم وعواطفهم ، وعرض علينا ذلك عرضا رائعا فى مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوقى لم يفد فى مسرحية مجنون ليلى من القصص العذرى فحسب ، بل أفاد أيضا من شعر العذريين وتمثّلهم ، وقد أكثر من الاقتباس عن مجنون ليلى وعن غيره منهم : اقتبس بعض الأبيات ولم يكتف بذلك بل عاش فى نفس كل الأشعار العذرية المبثوثة فى الأغانى ، ثم طلع علينا بمسرحيته شاعرا عذريا لعلّ اللغة العربية لم تظفر به فى أى عصر من عصورها» .

ثم يقول عن مسرحية «**عنترة**»(٥٦) : «**من هذه القصة التى نجدها فى الأغانى وفى كتب الأدب والتى تطورت فى صورة شعبية معروفة ، أخذ شوقى الإطار ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته**» .

ثم يضيف إلى ذلك قوله بعد صفحات(٥٧) : «**وربما كان من أهم الأسباب فى عودة التيار الغنائى إلى التدفق فى هذه المسرحية أن بطلها عنترة كان شاعرا ، وله ديوان شعر معروف بثّ فيه حبّه وشجاعته . ولا ريب فى أن شوقى اطّلع عليه ، وأفاد منه ، بل نلاحظ أنه سكب فنّه فى روحه ...**»

ثم يورد أبياتا من المسرحية ويعلّق عليها بقوله : (٥٨)«**وهذا نفس النسيج الذى يتألف منه شعر عنترة ...**» . ويعلّق على أبيات أخرى بقوله : (٥٨) «**والجزء الأوّل كأنه مقطوعة من شعر عنترة ...**» .

فقد كانت لشوقى . إذن . جولات فى تاريخ الأدب العربى . اتّصل من خلالها ببعض الأمّهات من المصادر والمراجع . وخاصة كتاب «**الأغانى**» ذلك الفيض الزاخر الذى أمدّ شاعرنا بمعرفة واضحة عن معالم الحياة العربية وميادينها . وأنماطها . وعاداتها . وشعرائها . فهيّأ له الاتصال بمصادر التاريخ الأدبى وبدواوين عدد من الشعراء أو بمختارات من شعرهم . القدرة على أن يرسم هذا الجو المتكامل من الحياة العربية الجاهلية والأموية . بجوانبها : الأدبية والاجتماعية والدينية والسياسية والحربية . وتجلى كل ذلك فى مسرحيتيه «مجنون ليلى» و «عنترة» اللتين انسكب فيهما البيان الشعرى العربى فى أبهى صوره . وارتدى أحلى حلله . حتى إن القارىء لينشد ما فيهما من شعر ويترنّم به كما ينشد أجمل ما قال عنترة وأروع ما فاضت به شاعرية الشعراء العذريين فى العصر الأموى . لا يكاد يحسّ فيما ينشد ويترنم بِنَبْوَة . ولا توقفه فى تدفّقه عثرة . فإذا الشعر هو النغم . والجوّ هو الجوّ . يؤلّف بينهما نسب واضح وقربى واشجة . من شدّة ما ألف شوقى ذلك الشعر وتمثله . وعايش ذلك الجو أو تخيلّه .

* * *

أما **معارضات** شوقى فضربان : ضرب صريح . عمد إليه عمدا ، **فهو يطالعك بوجه مسفر** ، يبرزه اتّفاق البحر والقافية واشتراك الغرض والمعانى ، **وضرب خفىّ مختلف البحر والقافية** .

ومختلف الغرض أحيانا ، تحسّ به إحساسا عامّا فيملأ فكرك ونفسك ، ولكنه لا يمكّنك من الإمساك به والإحاطة بجوانبه ، لأنه احتذاء لنسج القصيدة ، وتشبّع بروحها ، وتأثر بموسيقاها : تقرأ القصيدة اللاحقة فتذكرك بالقصيدة السابقة ، وتستحضرها أمامك في جملتها ثم لا تستطيع أن تضع يدك ـ على وجه اليقين ـ على جزء بعينه من القصيدة الثانية يعارض به الشاعر جزءا آخر بعينه من القصيدة الأولى .

وإذا كان الضرب الثاني أكثر من أن يتّسع المجال هنا لتتبعه ، فإن الضرب الأوّل هو الذي نقصده عادة حين نستعمل مصطلح «**المعارضات**» ، وهو الذي نريد أن نشير إليه هنا إشارة سريعة ، فأمره أوضح من أن يحتاج إلى الإسهاب والتفصيل بسبب ظهور حاله ، فالشاعر ، باتّباع البحر والقافية والموضوع العام ، إنما يعترف بأنه إنما يتابع من يعارض ويحتذيه .

وأوضح معارضات شوقي :

(أ) **البردة** ، وهي الميمية المشهورة في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ومطلعها :

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

يعارض بها **بردة البوصيري** التي مطلعها :

أمن تذكّر جيران بذي سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

(ب) **والقصيدة الدالية** التي يقول شوقي في مطلعها :

مضناك جفاه مرقده وبكاه ورحّم عوّده

وهي معارضة لقصيدة **الحصري** المشهورة التي أكثر الشعراء من معارضتها ومطلعها :

ياليل الصّبّ . متى غده ؟ أقيام الساعة موعده

(جـ) **والسينية** ، وهي من أندلسيات شوقي المشهورة ، ومطلعها :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

وهي معارضة **لسينية البحتري** في إيوان كسرى :

صنت نفسي عمّا يدنس نفسي وترفّعت عن جدى كل جبس

(د) وقصيدة شوقي **النونية** ، وهي من أشهر أندلسياته :

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

يعارض بها قصيدة **ابن زيدون** في ولادة :

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

(هـ) **وموشّحة** شوقي :

من لنضو يتنزّى ألما برّح الشوق به في الغلس

التي يعارض بها **موشّحة لسان الدين بن الخطيب** :

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

(و) بائية شوقي «**صدى الحرب**» في وصف الوقائع العثمانية وقد تطرّق فيها إلى مدح **السلطان عبد الحميد** ، ومطلعها :

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب وينصر دين الله أيان تضرب

وهي التي يعارض بها قصيدة **المتنبي** ومطلعها :

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

* * *

وبعض هذه المعارضات : كالقصيدة النونية والموشحة ، ليس بينها من الاتفاق إلا الشكل في البحر والقافية ، ثم يختلف موضوع قصيدة شوقي عن موضوع القصيدة التي يعارضها اختلافا كاملا . وفي مثل هذه القصائد ينطلق شوقي من قيود غيره ، ويحلّق مع فنّه ، ويجاري الشاعر الذي عارضه مجاراة الندّ للندّ ، بل يسبقه ويتفوّق عليه .

ولكن معارضات أخرى : كالبردة الميمية ، والقصيدة الدالية ، والسينية ، والبائية ، فبعضها عارضها شوقي في جملتها وتأثر بها تأثرا عاما كالبردة الميمية ، وبعضها احتذاه شوقي وقلده «**ونصب الأصل المعارض أمامه وأخذ ينقل منه ويستمليه جزءا جزءا ، كما يجلس المثال إلى صورة عهد إليه صنعها**» كالدالية .

وقد ذهب بعض النقّاد ، وهم على حقّ ، إلى أن شوقي ـ في هذين النوعين معا ـ حين يقيّد نفسه بالأصل ، ويحتذيه ويقلّده ، يتخلّف عن منزلة صاحبه الذي عارضه ويسقط دونه ، وحين يحلّق شوقي في أجواء مشاعره ، ويعبّر عن موضوعات تتصل بحياته وحياة بلده وأمته مما لم يتطرق إليه صاحبه ، فإن شوقي يسبق ويجلّي ، ويتفوق على من عارض .(٥٩)

* * *

ونحن نرى من كل ما تقدّم أن «شوقي» عاش في هذا التراث : نهل منه وعلّ ، ورشف منه وجرع ، حتى ارتوى منه عوده ، واستقام عليه طبعه . تنقّل بين المختارات التي أودعها الشيخ المرصفي في كتابه «**الوسيلة الأدبية**» والتي انتقاها أبو تمام فألّف منها كتابه «**ديوان الحماسة**» ، وعكف على الدواوين الكاملة لشعراء من مختلف العصور ، وهي دواوين بدأت تطبع وتظهر قبل شوقي بزمن فلما شبّ كان بين يديه قدر صالح . عاش في تلك المختارات مع الشعراء المطبوعين من المقلين ، وصاحب ـ من خلال هذه الدواوين ـ عددا من الشعراء الفحول المكثرين ، وأكب على تواريخ الأدب العربي ومصادر سيَر الشعراء ، وخاصة كتاب «الأغاني» ، فتمثّل منها الجاهلية العربية والعصر الأموي في الوبر والمدر ، وانتقل إلى تاريخ الأندلسيين ومعالم حضاراتهم وما تعاقب عليهم من عزّ باذخ وعلم شامخ ، ومن خلافات بين حكامهم أضعفت قواهم وأذهبت ملكهم ، فجال بين تآليفهم واستقى من مواردهم .

فكان أن تأثر بكل ذلك تأثرا واضحا ، وظهر هذا التأثر في مناحي عدّة في شعره ، ومن أمثلة هذا التأثر المعارضات ، الظاهرة



والخفيّة ، التى تدلّ على سعة اطلاعه على شعر السابقين والتى تشبه «المضمار» الذى يُعَدُّ فيه الشاعر للجرى والسباق .

ومنها كذلك هذه المعانى والصور والأخيلة الشعرية التى انسابت فى ذاكرته فاختزنها إلى أن ظهرت فى شعره ، فتتبع بعضَها النقّاد ، وذهبوا فى وصفها وتفسيرها مذاهب شتى ، فمنهم من رآها من تمام شاعرية الشاعر وتمرّسه بالتراث ، ومنهم من رآها أخذا سافرا وسطو لا يليقان بشاعر أصيل ، ولم نشأ أن نخوض فى هذا المظهر ، واكتفينا بأن أشرنا إليه من قبلُ إشارات مقتضبة ، وذكرنا أن تتبع الأمثلة على ما ذهب إليه بعض النقاد من مآخذ شوقى من غيره فى الألفاظ والمعانى ، إنما هو جهد مضيّع لا ينتهى إلى شىء ، وفى أغلبه افتعال كثير ، لا يدلّ من قريب ولا من بعيد على أخذ ولا على تأثر ، وإنما هى ألفاظ مفردة ومعان جزئية مشتركة لم تكتس عند الشاعر التالى مثلما اكتست عند الشاعر السابق من أردية المعانى الكلية أو الصور المتكاملة أو الأخيلة ، التى يتميّز بها شاعر من شاعر ، وتنسب إليه دون غيره ، فيكون حينئذ غيره آخذا إياها ، سارقا لها ، ساطيا عليها .

ومن أمثلة هذا التأثر أيضا أن شوقى أكثر من ذكر بعض الشعراء الذين قرأ لهم وأعجب بهم ، وقرن ذكره إياهم باقتباسات من شعرهم أو إشارات إلى هذا الشعر ، أو إلى بعض خصائصهم الفنية ، فكان ذلك كله من الادلة على الصلة الداخلية بين شوقى وأولئك الشعراء .

ومن أمثلة هذا التأثير أيضا أن شوقى أكثر من ذكر بعض الشعراء الذين قرأ لهم وأعجب بهم ، وقرن ذكره إياهم باقتباسات من شعرهم أو إشارات إلى هذا الشعر ، أو إلى بعض خصائصهم الفنية ، فكان ذلك كله من الأدلة على الصلة الداخلية بين شوقى وأولئك الشعراء .

ثم كان فى ديباجة شوقى ، ونسج قصائده وانسياب موسيقاه ما يذكرنا ــ فى كثير من شعره ــ بقصائد لشعراء آخرين ، دون أن يكون فى ذلك معارضة صريحة أو خفيّة ، ودون أن يكون فيه أخذ لألفاظ أو معان بعينها ، وإنما هو مظهر من مظاهر النشأة فى رحاب هذا الشعر ، ومصاحبته فى مراحل العمر المتعاقبة ، والتمرّس به .

وأخيرا اندفق تمثّله لما قرأه عن البادية العربية فى الجاهلية والعصر الأموى ، وعن حبّها وشعرها العذرى ، ودواوين شعرائها : فى مسرحيتيه الشعريتين «مجنون ليلى» و«عنترة» ، كما ظهر ما قرأه عن الأندلس فى مسرحيته النثرية «أميرة الأندلس» .

فكان شوقى بهذا كله خليقا بأن يكون شاعر التراث العربى وفارس حلبته .

هوامش

(١) انظر مثلا لذلك ما قيل عن أبى نواس إنه لم ير أحفظ منه مع قلّة كتبه (وفيات الأعيان ٢ : ٩٦ ــ تحقيق الدكتور إحسان عباس ، نشر دار صادر ــ بيروت) . وما قيل كذلك عن أبى تمّام «وكان له من المحفوظ ما لا يلحقه فيه غيره ، قيل إنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة للعرب غير القصائد والمقاطيع» . (الوفيات ٢ : ١٢) .

(٢) فقد نثر أبو سعيد على بن محمد الكاتب (المتوفى سنة ٤١٤ هـ) أبيات ديوان الحماسة اختيار أبى تمّام ، فى مجلدة ، وقدم كتابه إلى بهاء الدولة ابن بويه وسماه «المنثور البهالى» (ابن شاكر الكتبى ، فوات الوفيات ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ٣ : ٧٤ ــ ٧٥ ، دار الثقافة ــ بيروت ١٩٧٤) ومن هذا الباب ما قيل من أن «عبد الرحيم البيسانى المشهور بالقاضى الفاضل لمّا ورد الديار المصرية ... لقى ابن الخلال رئيس الكتاب إذ ذاك ... فأمره أن يبتدىء التعلم بحلّ أبيات ديوان الحماسة وإخراجها من صورة النظم إلى صورة نثرية ...» (حسين المرصفى ، الوسيلة الأدبية ٢ : ٢٩٨ ــ ٢٩٩ ، طبع القاهرة سنة ١٢٩٢ هـ) .

(٣) الصولى ، أخبار أبى تمّام : ٥٣

(٤) المصدر السابق : ١٠٠

(٥) أخبار أبى تمّام : ٢٠

(٦) أخبار أبى تمّام : ٧٨

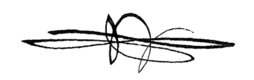
(٧) شكيب أرسلان ، شوقى أو صداقة أربعين سنة : ١١١ ــ ١١٢

(٨) شوقى أو صداقة أربعين سنة ، وانظر مثلا : ١٤٠ ، ١٧٩ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ،

(٩) ص : ٢٥٦
(١٠) ١٤٣ ـ ١٤٤
(١١) أحمد عبيد ، ذكرى الشاعرين : ٤٧٧ ـ ٤٧٩ ، المكتبة العربية بدمشق ١٣٥١ هـ
(١٢) شوق أو صداقة أربعين سنة : ٩٩ ـ ١٠٠ ؛ مطبعة عيسى البابي الحلبي بمصر سنة ١٣٥٥
(١٣) ذكرى الشاعرين : ٣٩٣
(١٤) انظر مثلا : ذكرى الشاعرين : ٣٩٤ ـ ٣٩٨ ، ٤٨٠ ـ ٤٨٥
(١٥) انظر مثلا : مجلة أبولو ، العدد الرابع من السنة الأولى ـ ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٤٤٧ ـ ٤٥٧
(١٦) الوسيلة الأدبية ٢ : ٢٩٩
(١٧) الشوقيات (المكتبة التجارية الكبرى) ١ : ١٧٩
(١٨) ٢ : ٣٣١
(١٩) ديوان الحماسة (مكتبة ومطبعة محمد على صبيح الكتبي بمصر) ٢ : ٤٠ ، وشرح المرزوق (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٣ م) ص : ٤٤٥
(٢٠) مصطفى صادق الرافعي ، ذكرى الشاعرين : ٤٨٢ ـ ٤٨٣
(٢١) ٢ : ٣٣٥
(٢٢) ٢ : ٧٢ ، وشرح المرزوق : ٤٧٤
(٢٣) الشوقيات ٢ : ٧٧
(٢٤) ٢ : ٣٤٤
(٢٥) ٢ : ٦٤ ، والمرزوق : ٤٦٣
(٢٦) ٢ : ٣٧
(٢٧) ٢ : ١١٩ ، وشرح المرزوق : ٥٤١
(٢٨) الأغاني (ساسي) ١٤ : ٩١ و٩٧
(٢٩) ديوانه (ليدن ١٨٩١) : ٤٦ ـ ٤٧
(٣٠) مصطفى صادق الرافعي ، ذكرى الشاعرين : ٤٨٢ ـ ٤٨٣
(٣١) ديوانه (دار الكتب المصرية ١٩٤٤) : ٢٩
(٣٢) انظر لتفصيل قصة عاد ونسوره وأبيات الأعشى : الميداني ، مجمع الأمثال (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السنة المحمدية ١٩٥٥ م) ٢ : ٤٢٩ ـ ٤٣٠
(٣٣) الشوقيات ٢ : ٣٠
(٣٤) الشوقيات ١ : ١٦٢ ـ ١٦٣
(٣٥) ديوانه (البرقوق ١٩٢٩ م)
(٣٦) الشوقيات ١ : ٩٧
(٣٧) الشوقيات ٢ : ٤٤ ـ ٤٥
(٣٨) اسم قصر بناه أمير المؤمنين جعفر المتوكل على الله قرب سامراء سنة ٢٤٥ هـ ، وفي هذا القصر قتل المتوكل سنة ٢٤٧ هـ . وللشعراء في ذكرى الجعفري إشارات كثيرة من أحسنها قصيدة البحتري التي منها :

قد تمّ حسن الجعفري ، ولم يكن   ليتم إلا بالخليفة جعفر

(٣٩) هو : العماد الأصفهاني الكاتب ، محمد بن محمد ، المتوفى سنة ٥٩٧ هـ
(٤٠) الشوقيات ٢ : ٤٨
(٤١) شوقي ضيف ، شوقي شاعر العصر الحديث ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٣ م ـ ص : ٧٢ ـ ٧٤
(٤٢) الشوقيات ٢ : ١٠٤
(٤٣) شرحه وضبطه كامل الكيلاني وخليفة ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ١٩٣٢ م .
(٤٤) الشوقيات ٤ : ٧٨ ـ ٧٩
(٤٥) الشوقيات ٢ : ٧٧
(٤٦) الشوقيات ٢ : ٧٩
(٤٧) الشوقيات ١ : ١٧٧
(٤٨) شوق ، أو صداقة أربعين سنة : ٥١ ـ ٥٢
(٤٩) شوق ، أو صداقة أربعين سنة : ١٠ ـ ١١
(٥٠) شوق ، أو صداقة أربعين سنة : ١٥٤
(٥١) المرجع السابق : ١٦٤
(٥٢) المراجع السابق : ٣٣٧
(٥٣) عدد ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٤٤٧ ـ ٤٥٧
(٥٤) شوق شاعر العصر الحديث : ٢٢٧
(٥٥) المرجع السابق : ٢٣٨
(٥٦) المرجع السابق : ٢٤٢
(٥٧) المرجع السابق : ٢٥٠
(٥٨) المرجع السابق ٢٥١
(٥٩) انظر مقالات عن معارضات شوقي في مجلة أبولو ، عدد ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٣٩٧ ـ ٤٠٨ و٤٤٣ ـ ٤٤٧ و٤٤٧ ـ ٤٥٧ و٤٥٧ ـ ٤٦٩ .



أحمد شوقي وأزمة القصيدة التقليدية

دراسة فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى

علي البطل

من الظواهر التى لاتخطئها عين مؤرخ الشعر العربى فى العصر الحديث . ظاهرة الأزمة التى انتهى إليها منهج التعبير التقليدى فى القصيدة العربية . هذه الأزمة التى أبرزتها عبقرية أحمد شوقى وبلوغه بالمنهج التقليدى قمة ما يمكن أن يؤديه من عطاء فنى فى التعبير . تحت ظل ظروف تاريخية نموذجية فى تطور المجتمع ونموه . فكان بذلك عقبة أمام الشعراء الذين يطمحون إلى تجاوز ما وصل إليه أحمد شوقى من إنجاز فنى . والاستمرار صعوداً بالشعر فى طريق النمو والتطور . إلا أن هذا التجاوز كان محالا . ولم يكن أمام الشعر العربى . بعد شوقى . إلا سبيل من اثنين : فإما أن يدلف إلى حالة من التردى والانهيار كالتى تردى إليها بعد عبقرية سميّه وقرينه أبى الطيب أحمد المتنبى . وإما أن يرتاد الشعراء طريقا جديدا للتعبير الفنى . يتجاوزون به المنهج التقليدى نفسه . الذى أغلقه أمامهم اقتدار أحمد شوقى الكاسح .

أما التردى والانهيار . فقد كانت مسيرة النهضة القومية والوطنية ـ حائلا دونه . منذ أن ارتفع **البارودى** بالتعبير الفنى التقليدى ـ بعد ترديه ـ إلى مستوى الفحول الأقدمين . فى مطلع هذه النهضة القومية والوطنية . القريب آنذاك . وأما التجديد فمن الطبعى ألا تتكامل شروطه دفعة واحدة . وإن كانت بداياته تتوفر طبعيا ببلوغ القديم قمة نضجه ـ فى الفن وفى المجتمع جميعا ـ بل إن هذه البدايات تنشأ من خلال القديم ذاته . وتتخلق فى رحمه . وهذه هى سنة الحياة منذ كانت الحياة .

لقد ثارت قضايا فنية ونقدية عديدة . منذ مطلع هذا القرن وحتى الآن . حول أحمد شوقى . منها قضية «**الشخصية**» . وقصدوا بها ظهور شخصية الشاعر متميزة من خلال عمله الفنى ومنها قضية «**جزالة الألفاظ**» يريدون بها إيثار شوقى للمفردات السهلة اليسيرة . بالمقارنة بألفاظ معاصريه القاموسية القديمة . ومنها قضية «**الوطنية**» أى موقف شوقى فى الحركة الوطنية المصرية التى عاش أحداثها . ومنها قضية «**التجديد**» . وأيضا قضية «**الموازنة**» **بينه وبين حافظ إبراهيم** . سواء أكانت الموازنة فى المستوى الفنى لكليهما . أم كانت فى موقف كل منهما من القضية الوطنية . ومهما كانت هذه القضايا متباعدة فى ظاهر الأمر . فإنها تنبع ـ فى أساسها ـ من هذه الأزمة التى خلفتها عبقرية أحمد شوقى فى صياغة القصيدة التقليدية . أو بتعبير آخر أزمة تجاوز هذه العبقرية وتخطيها المستحيل أمام مسيرة الشعر العربى الحديث . بالمعايير الفنية للشعر التقليدى . وكانت تحديا شاقا لكل الشعراء الذين عاشوا هذه المرحلة من مراحل التاريخ المصرى . فأكدى بعضهم حين ظل محصورا فى إطار القصيدة التقليدية . واتجه بعضهم الآخر إلى منافذ جديدة فى عالم الخلق الفنى .

ومنذ أن أثار **العقاد** بعض هذه القضايا . وظاهره فيها بعد **طه**

حسين أحيانا ، وعلى كثرة ما كتب حول شوقى هجوما ودفاعا ، فما يزال أحمد شوقى ، وما أثارته عبقريته من قضايا ، محط أنظار الباحثين والنقاد ، ومازال هذه القضايا موضع بحث لم تقل فيه الكلمة الأخيرة ، ولن تقال حتى تحسم ـ أولا ـ المناقشة حول التيارات العديدة التى استحدثت فى عالم الإبداع الشعرى ، وحتى تؤخذ هذه التيارات مأخذها الصحيح ، وتُدْرس على وجهها ؛ باعتبار كل تيار منها تعبيرا عن مرحلة تاريخية من التطور الفنى وانعكاسا لمرحلة تاريخية من التطور الاجتماعى والسياسى فى العصر الحديث . حينئذ يمكن أن تفهم القضايا المثارة حول شوقى فهما صحيحا . فى إطار تكاملى من الدرس الأدبى ـ نقدا وتاريخا ـ ينظر فيه إلى تطور الواقع التاريخى لمسيرة المجتمع فى عصره من جوانبها المختلفة . وكيف أدت مسيرة المجتمع هذه إلى تواتر نشوء هذه التيارات تيارا تيارا فى كل مرحلة من مراحل التاريخ الحديث . وحين تدرس هذه التطورات فى ترابطها وتسلسلها ، وارتباطها بحركة التاريخ والمجتمع ، سيوضع شوقى موضعه الصحيح منها ، وستحل معضلات هذه القضايا التى ثارت حوله حلا صحيحا . فلا تدرس قضية بمعزل عن قضية أخرى . ولا بمعزل عن تطورات الواقع تاريخيا وفنيا . حينئذ لن تكون عيوبا ، يتنصل منها المدافعون عن شوقى ، ويضخم فيها مهاجموه ؛ بل ستكون ظواهر فنية أفرزتها التطورات الحتمية ، وكان لابد من إفرازها ، حتى لوتبادل شوقى ومهاجموه مواقعهم الاجتماعية والسياسية فى حركة التطور هذه . ولعل دراستنا تكون خطوة على طريق الرؤية التكاملية المنشودة لدى دراسة شوقى وآثاره الفنية اللامعة فى بناء القصيدة التقليدية ؛ بل ، وعلى طريق رؤية تكاملية للتيارات الحادثة من بعد أحمد شوقى ، فى عالم شعرنا الحديث .

٢

إن حركة التطور والنمو فى البناء الاجتماعى المصرى تختلف عن مثيلتها فى المجتمعات الأوروبية اختلافا حاسما . فلم تقم طبقة على أنقاض أخرى ـ كما حدث فى أوروبا ـ وتخلفها لدى انهيارها فى السيطرة على المجتمع . وإنما كان النمو منضبطا بقوانين تصدرها السلطة المركزية الحاكمة أحيانا . كما حدث بالنسبة لتملك الأراضى عبر قوانين متلاحقة[1] . أو تتحول شرائح من طبقة إلى أشكال مغايرة من الإنتاج أحيانا أخرى ، كما حدث لمن تحول لبعض أموال الملاك الزراعيين إلى الإنتاج الصناعى[2] . وبخاصة فى أثناء الحرب الأولى ومابعدها . وقد أدى هذا إلى تجاور الطبقات تاريخيا . وتفاعلها ، واختلاط السمات العامة لكل منها بنسب متفاوتة ، وعدم نقاء هذه السمات . على العكس من التطور الاجتماعى الأوروبى ، الذى تمايزت فيه الطبقات ، بعضها عن بعض تمايزا حادا جعل التطور من مرحلة الإقطاع إلى الرأسمالية يتسم بالصدام الذى يختفى عبره النظام القديم وينهار ، ويقوم الجديد على أنقاضه .

ومع ذلك فقد حدث تمايز فى عهد إسماعيل بين جناحين من كبار الملاك الزراعيين ، الأول يتمثل فى الأسرة المالكة شبه الإقطاعية وإلى جانبها بعض العناصر التركية والشركسية ، التى تشارك تقليديا فى الحكم موظفين ، ثم وزراء فيما بعد ، والثانى ذلك الجناح الذى تكون من المستفيدين بأراضى «الإنعامات » ، والذى تكونت ملامحه عبر قوانين التملك الآنفة الذكر ، واستكمل وعيه عبر التجربة النيابية الأولى ، فأصبح يعتبر نفسه «صاحب المصالح الحقيقية فى مصر» ، ولهذا تطلع إلى المشاركة فى الحكم عن طريق حق مراقبة الحكومة ، وميزانية الدولة بشكل خاص ، ونادى بالدستور وبشعار «مصر للمصريين » . وكان من نتيجة هذا التمايز أن شارك هذا الجناح فى الأحداث الأولى للثورة العرابية تحت قيادة «سلطان باشا » رئيس المجلس النيابى الأول فى عصر إسماعيل ، وسنجد مطالبهم بالدستور ، وإعادة المجلس النيابى ضمن مطالب العرابيين ، إلى جانب مطالب العسكريين بزيادة الجيش ، وتحسين رواتبه ، وإلى جانب المطالب الشعبية بإلغاء السخرة والكرباج .

إن اشتراك هذا الجناح « الأحدث » من كبار الملاك فى الأحداث الأولى للثورة ضد السلطة المطلقة « الاستبدادية » للخديو ، ليدل على إحساس الملاك الجدد أن الجناح القديم ، وعلى رأسه الخديو ، قد وصل إلى درجة من التوسع جعلته ليس فقط عقبة فى طريق نموهم وتوسعهم ، بل يصبح أحيانا خطرا على وجودهم ذاته ، وبخاصة لما يملك من سلطة الحكم وسيطرته المطلقة . لاسيما وقد رأوا شراهة الخديو إسماعيل فى شراء الأرض حتى قفزت أملاك الدائرة السنية من ٢٥ ألف فدان عندما تولى الحكم (١٨٦٣) ، إلى حوالى المليون فدان خلال فترة وجيزة[3] . وأصابهم الرعب حين ابتلع أملاك الأميرين «فاضل باشا وحليم باشا » وهما من أسرته ذاتها . صحيح أنه قد أخذ يرهن أراضيه وفاء لبعض الديون ، إلا أن سلاح الحكم المطلق يظل يحمل إمكان التوسع نفسه فى كل آن ؛ لذلك ناضلوا ضد سلطة إسماعيل «الاستبدادية » . ورفضوا الاعتراف بحل المجلس النيابى مطالبين ـ بإصرار ـ بالدستور ، وبمسئولية الوزراء أمام النواب لا أمام الخديو ، وحق نظر الميزانية والموافقة عليها[4] . أى بانتقال سلطة الخديو إليهم .

وجاء حكم توفيق والمجلس معطل ، **فكان هذا الجناح من كبار الملاك على رأس فريق المدنيين فى الثورة العرابية ، رافعين شعار «مصر للمصريين » يغمزون به مصرية الأسرة الخديوية مشيرين إلى تركيتهم ، وفى ذلك الوقت كان السلطان يراسل عرابى من الآستانة يعرض عليه عرش مصر**[5] . إلا أنهم عندما تحققت مطالبهم ورفض عرابى تسريح الثورة ، حتى تتحقق مطالب الشعب ، سارعوا إلى الانضمام لجانب الخديو ، وشاركوه الخيانة ، وأسهم «سلطان باشا » فى ضرب الثورة وقاد رجاله طلائع جيش الاحتلال تحت جنح الليل حتى أدخلوهم إلى قلب الجيش العرابى فى التل الكبير[6] .

ومع هذه الخيانة ، فقد دفع التمايز بين مصالح هذا الجناح والمصالح الخديوية ، إلى بقاء النفور بينهما ، لذلك سوف يكون ميلهم دائما إلى جانب الاحتلال ؛ معادين للخديو عباس حلمى ، فكونوا «**حزب الأمة** » الذى قال عنه «**كرومر** » : «**إن رجاء القومية المصرية بمعناها الحقيقى ، الذى يعول عليه ، معقود بهذا الحزب** » ، وكانت سياسة هذا الحزب المعلنة ، هى «**اتخاذ مركز ثابت بين السلطتين اللتين تستبدان بأمور هذا البلد**»[7] . وإن كانت علاقته

بسلطة الاحتلال غير منكورة ، تعترف بأفضالها صحيفة «**الجريدة**» التى كان يصدرها **أحمد لطفى السيد باشا**[8] . وهذا الحزب هو الذى تألفت من أعضائه غالبية وفد سعد زغلول بعد الحرب ليطالب بالحقوق المصرية .

يقف قصر الخديو ورجال حكمه إذن منذ عهد إسماعيل ، فريقا وحده ، يمثل رأس الأرستقراطية الزراعية ، الشبيهة بالإقطاع ، ممثلا قمة التوسع التى تعرقل – بل تعادى – حركة التقدم والإصلاح . أمام كل القوى الاجتماعية المصرية ، حتى أقربها إليه من كبار الملاك . لذلك لم يجد الخديو عباس حليفا يرضى بمشاركته الصراع ضد المحتل سوى بعض العناصر التركية والشركسية ، التى قامت فى وجهها الثورة العرابية إلى جانب بعض الشبان المنتمين إلى الطبقة الوسطى . حتى إنه كان يحاول اجتذاب بعض العناصر الوطنية الأخرى إلى صفه ، كما حدث مع سعد زغلول[9] حين فرضه المعتمد البريطانى وزيرا ، وكان عادة مايفشل . وظل حلفاؤه عديمى التأثير تقريبا . سواء أكانوا حلفاء دوليين مثل تركيا وفرنسا ، أم داخليين كما ذكرنا ، حتى انتهى الأمر بخلعه فى بداية الحرب العالمية وتولية عمه «السلطان حسين» مكانه،واستتبع ذلك قطع روابط مصر بتركيا ، وإعلان الحماية البريطانية على مصر . وبدأت حلقة جديدة فى التاريخ المصرى الحديث ، تقودها بقايا العرابيين، ممن يحاولون الثبات فى منتصف الطريق بين الخديو والمعتمد البريطانى .

٣

ولد أحمد شوقى ، كما يقول ، «**بباب إسماعيل**» . كانت جدته «**تمراز**» – معتوقة إبراهيم أبى إسماعيل وابن محمد على – من العاملات فى قصر الخديو ، ولعل القصة المشهورة عن إلقاء إسماعيل العملات الذهبية أمام الطفل المصاب بعاهة فى بصره ، ترمز للعلاقة التى ربطت بين الشاعر الكبير ، وأصحاب القصر الذين ينثرون الذهب ليستعبدوا به ذوى الأطماع من رجال حاشيتهم .

تزوجت «**تمراز**» معتوقة إبراهيم اليونانية ، **بأحمد بك حليم النجده لى** – الأناضولى ، جد شوقى لأمه ، وكان من رجال محمد على الكبير . وظلت «تمراز» عاملة فى قصور الأسرة مع زوجها . حتى مات ، واستمرت فى عملها حتى كانت المصادفة التى رأى فيها إسماعيل حفيدها فنثر له ذهبه على عادته فى السفه . أما جده لأبيه . وسمى **أحمد شوقى** باسمه ، فكان كرديا – عربيا ، جاء إلى مصر فى عهد محمد على،وعمل بالمعية الخديوية أيضا،حتى توفى زمن ولاية سعيد باشا[10].

وعندما تخرج الطالب – الشاعر المبتدئ – من مدرسة الحقوق ألحقه الخديو توفيق بديوانه ، ثم أرسله إلى فرنسا – البلد الحليف للأسرة المالكة – ليطلع على مظاهر المدنية الأوروبية ، وليكمل دراسته فى الحقوق ، على هامش هذه الرحلة . وعاد الشاعر المتوهج شبابا وأحلاما إلى مصر ليجد شابا آخر فى سدة العرش الخديوى هو عباس بن محمد توفيق .**إنها علاقة تاريخية إذن ، ورابطة مصير ، ربطت أسرة أحمد شوقى بالعمل لدى أعتى القوى الاجتماعية المصرية** ثراء وسيطرة ، وفى قمة ثرائها وسيطرتها ، **ثم ربطت الشاعر شخصيا بعدد من رءوس هذه الأسرة فى رائعة مجدهم . ولو أن لرجل ، فى مثل موقع شوقى ، أن يضع على عينه كل الظروف التى تحيط به ، لما استطاع أن يصنع محيطا ، وأحداثا تفضل ما تهيأ لشوقى من ظروف ، فى هذا الموقع النموذجى الذى وقعه ، ودارت فيه دورات طفولته وتعليمه وشبابه وعمله . فزادت الروابط رباطا شخصيا وثيقا ، ورعاية لمصالح مستمرة ومتجددة** ، وكان شوقى يعى كل ذلك أعمق الوعى ، يقول :

أأخون إسماعيل فى أبنائه ... ولقد ولدت بباب إسماعيلا
ولبست نعمته ، ونعمة بيته ... فلبست جزلا وارتديت جميلا
ووجدت آبائى على صدق الهوى ... وكفى بآباء الرجال دليلا

* * *

كان الخديو إسماعيل يحلم أن يجعل مصر قطعة من أوروبا . ولقد صرح بذلك فى مرسوم إنشاء مجلس الوزراء المصرى[11] . الموجه إلى «**نوبار باشا**» ، قال : «**إنى أطلت الفكر . وأدمنت النظر فى التغيرات التى حصلت فى أحوالنا الداخلية . والخارجية . الناشئة عن تقلبات الأحوال الأخيرة . وأردت فى وقت مباشرتكم «المأمورية» تشكيل هيئة النظارة الجديدة التى فوضت أمرها إليكم . أن أؤكد لكم ماتوجه قصدى إليه . وثبت عزمى عليه من إصلاح الإدارة . وتنظيمها على قواعد مماثلة للقواعد المرعية فى إدارات ممالك أوروبا**» . كما قال بعد استكمال المؤسسات الهزيلة التى أقامها «**اليوم أعد بلدى جزءا من أوروبا**[12]» **ولقد عودنا السياسيون أن تكون تصريحاتهم الرسمية فى جانب من الحقيقة . بينما تكون ممارسة الفعل السياسى فى الجانب الآخر من الحقيقة تماما** . فبينما تشير تصريحات إسماعيل إلى الديمقراطية الحديثة . كانت ممارساته الفعلية . وممارسات خلفائه تنتمى إلى أوروبا الإقطاعية الاستبدادية بشكل جذرى . وهذا هو الأمر الطبعى مع منطق قوانين النمو والتطور الاجتماعى . إذ كان الخديو ينتمى إلى أقرب الطبقات المصرية شبها بطبقة الإقطاع الأوروبى التى عفى عليها الزمن . فما إن يطالب المجلس النيابى بتقليص سلطة الخديو الفعلية حتى يحله إسماعيل . وما إن تتأزم الأمور . فيما بعد . حتى يحل توفيق مجلس النظار نفسه[13] . وتبدو هذه الممارسة بمنطق إقطاعى واضح وحاسم فى عبارات توفيق التى وجهها إلى عرابى يوم مظاهرة عابدين المشهورة حين قال : «**لقد ورثت ملك هذه البلاد عن أبى وجدى وما أنتم إلا عبيد إحساناتنا .**» . ولم يقتصر هذا الحس الإقطاعى على توفيق وحده . بل كان إحساسا شائعا فى هذه الفئة التركية والشركسية التى تنتمى إلى طبقة توفيق . ومن هنا كان طبعيا أن يقول الضباط الشراكسة لعرابى وزملائه : «**إيه زنبيل لى هرفلر**»[14]

وكان هذا الإحساس مستقيما مع طبيعة البناء الطبقى الإقطاعى لهذه القوة الاجتماعية المسيطرة . على الرغم من الإعلانات الديمقراطية التى كانت تطلقها . مراعاة لما تتطلبه السياسة .

وكعادة البلاط الإقطاعى الأوروبى – فى عصوره الزاهية – فى اجتذاب الفنانين[15] – الذين يرجى أن يكون لهم شأن –

ورعايتهم . وتقديم كل عون ممكن لهم ؛ لتطوير ملكاتهم وصقل مواهبهم . وتوفير الحياة الرخية لهم ، ليتفرغوا لإبداعهم الفنى . وليكونوا ـ بعد ذلك ـ ضمن وسائل المتعة والترفيه . ومادة للدعاية عن منزلة هذا البلاط الإقطاعى أو ذاك ؛ **استأثر بلاط الخديو توفيق بشاعره الشاب بعد تخرجه فى مدرسة الحقوق . وكان الشاب يمدحه منذ كان طالبا فى المدرسة . فألحقه الخديو موظفا بالمعية**[16] **. وكأن الخديو رأى أن ذلك لن يكفى لصقل مواهب الشاب . فأوفده إلى باريس طالبا من جديد فى ظاهر الأمر .** ولكنه فى الحقيقة سائح مرفه . كما ينبغى لموفد الخديو . فقد استقبله فى مرسيليا مدير البعثة المصرية . وصحبه إلى مقر دراسته فى مونبلييه[17] . وبعد عامين . استقدمه إلى باريس حيث قضى زمنا آخر بها . ولم يكن الهدف الحقيقى هو استكمال الشاعر تعليمه الجامعى . بقدر ما كان اطلاعه واندماجه فى الحياة الأوروبية . وصقل مواهبه وتنمية ملكاته من خلال ذلك . فقد أراد له الخديو أن يمضى أربع سنوات فى فرنسا . واهتم بأن يكون نصفها فى مونبلييه ونصفها الآخر فى باريس . وعندما استأذنه الشاب فى قضاء عطلة العام الأول فى مصر . كان الرد البالغ الدلالة على هدف الخديو من إرساله إلى أوروبا : إذ رفض عودته ـ من ناحية ـ وأمده بالمزيد من المال ـ من ناحية أخرى ـ ليمكنه من القيام برحلات داخلية فى فرنسا . بل لا يلبث الخديو أن يفصح عن الهدف الحقيقى لإرساله إلى أوروبا : **«يجب ألا تشغلك دراسة الحقوق ـ التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك فى مصر ـ عن التمتع (من) معالم المدنية القائمة أمامك . وأن تأتينا من مدينة النور . «باريس» بقبس تستضىء به الآداب العربية»** .

ولم تنقطع الرعاية عن الشاعر بموت الخديو توفيق . إذ كان الخديو الجديد أشد حاجة للدعاية من أبيه . وقد جاء إلى العرش وفى نفسه أن يناضل الاحتلال ؛ فشمل برعايته شاعر الأسرة . ومضى على طريق أبيه فى إعداده . فلما فرغ الفتى من دراسته لم يتعجل عودته . ورأى أنه قد اهتم بدراسته أكثر من اهتمامه بالتزود من معالم المدنية الأوروبية . وبخاصة أنه أنهى دراسته فى ثلاث سنوات بدلا من أربع كما كان مقررا . لذلك فقد رأى له الجناب العالى أن يقضى فى العاصمة الفرنسية ستة شهور أخرى . ليتمكن من معرفة باريس وأهلها . وبعد عودته . فى نوفمبر ١٨٩٣ م . لم تكد تلوح الفرصة الأولى للإفادة الدعائية من شاعر البلاط حتى أوفده الخديو ممثلا للحكومة المصرية فى مؤتمر المستشرقين الذى عقد فى جنيف عام ١٨٩٤م . فقدمه بذلك إلى محفل من المحافل المهمة . التى تهتم بالدراسة الشرقية . وهناك قدّم شوقى قصيدة مطولة تحمل ملامح شاعر البلاط الرسمى . وهى الملامح التى سيظل شوقى يحملها طيلة حياته . حتى بعد خروجه من البلاط . هى قصيدته المشهورة « **كبريات الحوادث فى وادى النيل» وفيها يبدو شوقى بصفته الرسمية . شاعرا حفيا بالملوك . منذ كان فى التاريخ ملوك . «وهل الناس والملوك سواء» كما يقول ؟** .

وهكذا تلاقت مصالح طبقة الإقطاع المصرية . فى فترة نموذجية من نضجها وسيطرتها . بمصلحة الشاعر الشاب الذى يحمل إمكانات ومواهب فنية نموذجية . تم صقلها وإعدادها . فارتبط الشاعر بالطبقة . وعاش حياته داعية لها . ناطقا باسمها . معبرا عن خطها السياسى وتوجهاتها . حتى بعد خروجه رسميا من بلاطها .

على هامش هذه الطبقة ذات المصالح الإقطاعية . والإحساس الإقطاعى تكونت وازدهرت عبقرية أحمد شوقى . وهذا ما سوف يفسر بوضوح لماذا اتجه نحو القيم الكلاسيكية فى الأدب الأوروبى . على الرغم من وجوده فى أوروبا فى بقية من سيادة الرومانسية . بل على الرغم من معاصرته «لبول فارلين» . أحد أوائل الرمزيين الفرنسيين . ولا نستطيع أن ننعى ذلك على الشاعر . كما يفعل **شوقى ضيف**[18] **. فلم يكن الأمر اتجاها مزاجيا ولا اختيار حرا .** وإنما كان هذا الاتجاه استجابة طبعية للانتماء الاجتماعى . وتعبيرا منطقيا عن هذا الانتماء . يستغرب غيره من أحمد شوقى . بل يستغرب غيره من الذين هاجموا أحمد شوقى أنفسهم لو تبادلوا معه مواقعهم الاجتماعية كما أسلفنا .

لقد كان أحمد شوقى شاعر الطبقة الإقطاعية المصرية فى فترة نموذجية من نموها . **لذلك كان على الشاعر أن يتجه نحو القيم الكلاسيكية الأوروبية بقدر مشابهة الإقطاعية المصرية للإقطاع الأوروبى ؛ سيبدو ذلك بوضوح فى مسرحه الشعرى من حيث : احترام التقاليد القديمة . وعدم المساس بالأسس الأخلاقية المرعية فى المجتمع . وإعلاء الواجب على العاطفة والذات المقدسة للملوك . ومحاولة الالتزام بالوحدات الأرسطية الثلاث فى بناء المسرحية . كما سيبدو ذلك بوضوح حتى فى شعره الغنائى الذى أصابته عدوى القيم الكلاسيكية . فنتبين أن توجهه نحو التراث القديم . كان توجها كلاسيكيا . وليس باروديا . فاختفاء شخصيته . كان شأنه كشأن الشاعر الكلاسيكى فى تنكير شخصيته وإخفاء عواطفه الفردية . وجريان ألفاظه فى رقتها و«دماثتها» . جاء على مقتضى قوانين الذوق الكلاسيكى المرهف . كذلك ارتفاع شعر الصنعة الدقيقة الفخمة دون جموح ولا انفلات . وهذه كلها سمات كلاسيكية أصيلة . كان من الطبعى أن يمثلها أحمد شوقى . وأن يتسم بها إبداعه الفنى .**

عاش أحمد شوقى على هامش الإقطاع المصرى إذن . ورعاه هذا الإقطاع فى طفولته . وتعليمه . ثم فى حياته من بعد . وحتى فى زواجه[19] . فكان من الطبعى أن يكون الناطق بلسان القصر الخديوى فى كل ما يتعلق بهذا القصر . من وجهات نظر سياسية . وفى علاقاته المتقلبة بالاحتلال . والحركة الوطنية .

ففى البدء كان الخديو يناوىء المحتل . ويتحالف ـ من وراء ستار السرية ـ مع الحركة الوطنية . ويمد زعيمها ـ مصطفى كامل ـ بالمال والتعليمات دعما لتحركه الدعائى فى مصر وأوروبا . وكان شوقى رسول الخديو [20] إليه بالمال والتعليمات أيضا . كما كان شوقى لسان الخديو فى مهاجمة الاحتلال حين يأمن الخديو عاقبة الإعلان . وقد أتيح ذلك قبيل استقالة كرومر على أثر حادث دنشواى . **أما حين يخشى الخديو الجهر بمناوأته للمعتمد البريطانى فقد كان شوقى يتجه**

بالهجوم إلى الفريق الآخر من بقايا العرابيين : عرابى فى حياته وموته ، ورشيد رضا ـ تلميذ الامام محمد عبده ـ بعد وفاة شيخه ، وسعد زغلول وأخيه ، وعبد الكريم سلمان أستاذه السابق ؛ وعندما انحرف الخديو عن خلفاء مصطفى كامل وخضع للنفوذ الإنجليزى تحول شوقى إلى الهجوم على زعامة الحزب الوطنى الجديدة : الشيخ عبد العزيز جاويش ، ومحمد فريد نفسه . متهما إياهما بالطيش والإرهاب ؛ هكذا كان شوقى مثل دوارة الريح كما يقول شوقى ضيف يدور مع القصر حيث دار القصر وصاحبه(٢١) .

* * *

، عاد عرابى من منفاه رغم أنف الخديو ، فانطلق شوقى بلسان القصر يستقبله بثلاث قصائد متتالية ، تحمل وجهة نظر الخديو عباس حلمى ودعاوى الإقطاع فى خيانة عرابى وجهله وجبنه .

جاءت الأولى «**عرابى وما جنى**» ، وشك وصول عرابى إلى السويس لتقول إنه سبب خراب مصر واحتلال الإنجليز لها :

أهلا وسهلا بحاميها وفاديها   ومرحبا وسلاماً يا عرابيها
وبالكرامة يامنْ راح يَفْضَحها   وَمقدِمَ الخير ما من جاء يُخزيها
وانزِلْ على الطائرِ الميْمُونِ ساحتَها   واجلس على تَلّها وانْعَقْ بوادِيها
وضعْ عِما مَتك الخضْراء مِنْ شرَفٍ   يَعرِفْكَ كُلُّ جَهُولٍ مِنْ أهَاليها
وقصّ رُؤياك مكْذُوباً بمضحكها   على النَّبِيِّين . مكذوبا بمبكيها
واظلِمْ صحيحِ البخارى كلَّ آونةٍ   وَنمْ عن الحرب واقرأ فى لياليها
زعمت أنك أولَى من أعِزتها   بِها . وأحْنى عليها مِنْ مَوَالِيها
وكنت تطْربُ إذْ تتلى مدائحها   فأين دمْعُك إذ تُتْلَى مَرَاثيها(٢٢)

وبعد ثلاثة أيام نشرت **اللواء** قصيدته الثانية «**عاد لها عرابى**» بمقدمة تقول : «**قام عرابى على الطائر الأسود فى السويس صباح امس . ووصل إلى القاهرة فى مسائه . يحفه الصغار ويلازمه الاحتقار ... الخ**» . وفى القصيدة لا يكتفى شوقى بهجاء عرابى . وإنما يلم ببقايا العرابيين من مثل **الإمام محمد عبده** وتلاميذه . فيذكر لياذهم بالإنجليز ويشير بوضوح إلى **قاسم أمين** ودعوته إلى تحرير المرأة . فيقول :

صغار فى الذَّهاب وفى الإياب   أهذا كُلُّ شأنِك ياعرابى
عفا عنك الأباعِدُ . والأدَانى   فمنْ يعفو عنِ الوطنِ المُصَابِ
أفرِّق بيْن سيْلانٍ ... ومِصْرٍ   وفى كلتيْهِما خمْرُ الثِّيابِ ؟
يتوبُ عليك منْ منْفاك فيها   رجال . مِنك أولى بالمَتابِ
ولا والله مـا ملكـوا متـابا   ولاملكوا القديم من العقاب
ستنْظرِ إن رفعت بمِصْرِ طرْفاً   رِجال الوقْتِ مِنْ تِلْك الصِّحابِ
وقد نَبَذوا جنابك حِين أقوى   وقد لاذوا إلى أقوى جَنابِ
وبالإنجيل قدْ حلفوا لِقومٍ   كما حلفوا أمامك بالكتابِ
يَريدُون النِّساء بِلا حِجابٍ   ونحنُ اليوْم أوْلى بِالحِجَابِ
لماذا يعْلمُ الأحْياءُ عنّا   إذا ما قيل : عادلها عرابى ؟(٢٣)

وكانت قصيدته الثالثة ـ ونشرت فى **اللواء** أيضا فى ١٣ / ١ / ١٩٠٢ ـ مطولة حافلة بالدعاوى نفسها :

عرابى كيفَ أوفِيك الملاما   جمعْت على ملامِتك الأناما
فقفْ بالتَّلِّ واستمع العِظاما   فإنَّ لها ـ كما لهُمُو ـ كلاما
رويدا ياشعُوب الأرض مهْلا   فماكُنّا لِهذا اليوْمِ أهْلا
أراكُم واجِداً جُبناً وَجَهلا   فأنْساكُمْ مَوَاقِفَنا العِظامَا
سَلُوا تارِيخنَا وَسَلُوا علِيًّا   ألم يملأ بنا الدنيا دويا
لقدْ عَاشَ الأمِيرُ بِنَا قوِيًّا   وَعِشْنَا تحْتَ رَايتِه كِرامَا
رَفَعْنَا المُلْكَ بالمُهَجِ الغَوالى   نَسِيل على القَوَاضِبِ والعَوَالى
وبالأذكارِ لَمْ نُحْيِ اللَّيالى   وَلَابِتْنَا على ضَيْمٍ نِيَامَا
لقد ضاع الفَخارُ عَلَى الخَفِيرِ   وضاعت عنده نِعَمُ الأمِيرِ
أمِنْ تحْتِ السلاحِ إلى وَزِيرٍ   يُسمَّى السَّيِّدَ البَطَلَ الهُمَاما ؟(٢٤)

ثم يتسقط المناسبات لهجاء أحمد عرابى ، فينشر فى «**المجلة المصرية**» بتاريخ ٢٥ / ٢ / ١٩٠٢ تحت عنوان : «**الشىء بالشىء يذكر**» أبيات يفضل فيها ثيران «**دى ويت**» على عرابى وزميله على فهمى فيقول :

عَاشَ دِى وِيتْ غَانِماً سَالِماً مِنْ مُحَارِبِهْ
لِنِيرَانِهُ الَّتِى هِىَ إحدَى عَجَائِبِهْ
يُشْتَرَى الثّانِ مِنْهُمَا بِعُرَابِى وَصَاحِبِهْ(٢٥)

وهجاء شوقى لعرابى لم يبدأ فى زمن عباس ، ولم ينته بنهايته ، فقد بدأ منذ بدأ شوقى يمدح الخديو توفيق ، بدأ تلميحا فى قصيدة نشرت **بالوقائع المصرية** فى ٢٨ / ٢ / ١٨٩١ يقول فيها :

قُمْتَ بالأمرِ والحَوَادِثُ شتَّى   وَلِعُلْيَاكَ بِالشَّبَابِ ازْدِهَاءُ
فطَغَى فِى البِلَادِ قَوْم أزِيحُوا   فأُزِيحَتْ مِنْ جَفْنِهَا الأقْذَاءُ(٢٦)

ثم تقدم خطوة أخرى بقصيدة نشرت فى ٢٠ / ٧ / ١٨٩١ يقول فيها :

رعى الله يوْماً أشْرقَتْ فِيه مِصْرُ مِنْ   سَنَا وَجْهِ تَوْفِيقٍ بِأيْمنِ غُرَّةِ
وَيَوْماً أمَدَّ الله فِيه محمدا   بِأشْرَفِ نَصْرٍ .. غِبَّ أشْرَفِ هِجْرَةِ
على عُصْبَةٍ عُمْىِ القُلُوبِ تَعَوَّضُوا   عَنَ المَالِكِ ابنِ المَالِكِينَ بِسُوقَةِ
كَشِيعَةِ موسى غَابَ عَنْهَا لَيَالِياً   فلما تولى رعيها «العجل» ضلت(٢٧)

وهو فى أثناء ذلك يضرب المثل بعرابى على الحطة . فى قصيدته التى يهجوبها **رياض باشا** عندما مدح **كرومر** . لا يجد أقذع من تشبيهه بعرابى :

أفِى السَّبْعِينَ والدُّنْيا تَوَلَّتْ   وَلَا يُرْجَى سِوَى حُسْنِ الخِتَامِ
تَكُونُ وَأنْتَ أنْتَ رِيَاضُ مِصْرٍ   عرابى اليَوْمَ فِى نَظَرِ الأنَامِ ؟
إذا الأحْلَامُ فِى قَوْمٍ تَوَلَّتْ   أتى الكُبَرَاءُ أفعَالَ الطَّغَامِ !(٢٨)

ويستمر فى ذكر عرابى بالسوء وإدانة الثورة العرابية ؛ فى خطاب إلى الدكتور **محمد صبرى السربونى** فى ٢ / ٧ / ١٩٢٣ . يأخذ عليه أن ذكر دور **البارودى** فى الثورة العرابية . إذ إن البارودى نفسه كان «**يتوارى بالإطراق حتى يمسك المتكلم . إذا ذكرت الحوادث العرابية**» .(٢٩) وفى قصيدته عن «**الأزهر**» ، وقد نشرت فى ٦ / ١ / ١٩٢٥ . يغمز شيوخ الأزهر الذين شاركوا فى «**الحوادث العرابية**» وفى تمجيد عرابى :

الجَاهِلُ الأمِىَّ يَنْطِقُ عَنْكُمُ   كَالبَبَّغَاءِ مُرَدِّداً وَمُكَرِّراً
آبا ؤكم قَرءوا عَلَيْهِ وَرَتَّلُوا   بالأمْسِ تَارِيخَ الرِّجَالِ مُزَوَّراً
حَتَّى تَلَفَّتَ عَنْ مَحَاجِرِ رُومَةٍ   فَرَأى «عُرَابِى» فِى المَوَاكِبِ قَيْصَرَا

فجثى على عرش البلاد وما ترى … وجثى على الوطن البلاء وما درى
كونوا سياج العرش والتمسوا له … نصراً من الملك العزيز مؤزراً(٣٠)

هكذا ظلت عقيدته فى العرابيين ، حتى أواخر حياته ، فبعد قصيدته هذه فى الأزهر ، نجده يعيد ذكرى هزيمة العرابيين فى قصيدة أخرى عن «**الخلافة**» فيعتذر عن ذكره لأمجاد الترك وإشادته بهم ، لأنه لم يجد فى التاريخ العربى سوى الهزائم :

إنى هتفت بكل يوم بسالة … للترك لم يؤلو عن الآساد
فهززت نشئاً لايحرك للعلا … إلا بذكر وقائع الأنجاد
ولو انّ يوم (التل) يوم صالح … لحماسة ، لجعلته «إيادى» ،
فى يوم «ملونا» ويوم «سقاريا» … مالبس فى «الأذكار والأوراد»(٣١)

٥

حدثت حادثة دنشواى ، وشارك المحتل فى تبعتها عدد من تلاميذ **محمد عبده** ، بقية العرابيين ، من مثل **الهلباوى** ، **وفتحى زغلول** ، وقد كوفىء ـ الهلباوى بتعيينه مدعيا عاما ، كما عين فتحى زغلول وكيلا لوزارة الحقانية ، ودخل **سعد زغلول** الوزارة وزيرا للمعارف فى وزارة صهره **مصطفى باشافهمى** الذى كان مفروضا على رأس وزارة الخديوى عباس ؛ وهنا يبدأ شوقى هجاءً لسعد وفتحى زغلول(٣٢) ، لج فيه زمنا طويلا ، يقول موجها الحديث للمعتمد البريطانى :

يالورد كم من معانٍ فى سياستكم … جرّت إلى القال بين الناس والقيل
كدنشواى وتعيين أردت به … قتل الحمام وإحياء الزغاليل !

وبعدها بأيام يقول موجها الحديث للأزهر :

ياكعبة العلم فى الإسلام من قدم … لايزعجنك إعصار الأباطيل
إن كان قومك قد جاروا عليك وقد … جاءوا بهدمك فى جيش الزغاليل ،
فقد مضت سنة العادين إذ حصروا الـ … بيت الحرام . فردوا كالهاميل

مشيرا إلى سياسة الإصلاح التى مات الإمام محمد عبده دون إتمامها ، ويندد بتمسك سعد زغلول بتعليم اللغة الإنجليزية . ثم تتوالى قصائده فى هجاء آل زغلول . منها على سبيل المثل :

يالورد ما فى الناس قبلك سيد … باع المعمورة واشترى زغلولا
ياليت شعرى والأفهام حائرة … ما غيّة اللورد فى تلك الزغاليل
قالوا الزغاليل سادوا … فقلت لا عن رويّة
اللورد قال صراحة … زغلولنا سنجربه
إن الزغاليل الكرام بمصرنا … كظباء مكة صيدهن حرام

وهو لا يهجوهم بما فعلوا فى دنشواى فحسب ، ولكنه يهجوهم لأنهم بقية العرابيين :

فعل العرابيين فرق بيننا … بئس الفعال وقبح الزعماء
من كل مفقود الشعور مذبذب … فى بردتيه نميمة ورياء
إن كان منهم فى البلاد بقية … فعلى البقية لعنة وبلاء

ويلم بالإمام ـ وكان قد مات ـ بعض الإلمام ، يقول فى هجاء سعد :

ياسعد إن أنت دخلت لندرة … مستمصراً مظفراً كعنترة

وسرت محمولاً على الأكتاف … بين قيام الناس والهتاف
وقيل : تلميذ (الإمام) مرّا … يامرحباً به وألف هورّا

ويقول عن رشيد رضا تلميذ الإمام أيضا :

مفتى «المفتى» ، فصبّحنا فتاه … ينازعه إمامته سفاها
إمام زماننا نمّه خفيف … إذا رفع العقيرة قال هاها

ويذكره أيضا فى قوله :

يلبيننا وكان الله أكرم مبتلٍ … بكل صفيق فى البلاد جليد
أتى مسلماً عفواً ، فمن ذا بيعنا … طوائف عيسى كلها برشيد

وإن كان الفريق الآخر ، المعادى للقصر ـ فى حمى دار المعتمد البريطانى ـ لا يفتأ يهاجم الخديو نفسه بما لا يقل عن منافحة شاعره ، فهذا حافظ إبراهيم يقول :

قصر الدبارة ما لسلكك رابض … فالذئب فى قصر الإمارة يحجل
ولقد سمعت بعابدين عواءه … فعجبت كيف يسود من لا يعقل(٣٣) .

ويقول **المنفلوطى** مستقبلا الخديو ومحرضا عليه المعتمد البريطانى :

قدوم ولكن لا أقول سعيد … وملك وإن طال المدى سيبيد
أعباس ترجو أن تكون خليفة … كما رام آباء ورام جدود
فياليت دنيانا تزول وليتنا … نكون ببطن الأرض حين تسود
رمتنا بكم مقدونيا فأصابنا … مصوّب سهم للبلاء سديد
فلما توليتم طغيتم وهكذا … إذا أصبح «القرلى» وهو عميد
بريطانيا لازال أمرك نافذا … وظلك فى أرجاء مصر مديد
فأنت احتللت القطر والقطر دارس … فأضحى بفضل العدل وهو جديد
أيجزو ذئب أن يدوس برجله … عريناً وفى ذاك العرين أسود»(٣٤)

وانقلب الخديو عباس على زعامة الحزب الوطنى الثانية . لأنه أراد أن يضع فى سدتها أحد رجلين : إما **على فهمى** شقيق مصطفى أو **الشيخ على يوسف** صاحب «**المؤيد**» فأبى الحزب إلا **محمد فريد**(٣٥) . فناصبه العداء ومن ورائه شاعره شوقى وبعض رجال معيته من مثل **أحمد زكى باشا** ـ شيخ العروبة فيما بعد ـ **وحافظ عوض** ، ومضى هؤلاء يندون بمحمد فريد وحزبه . ويسمونهم : «**دعاة الهوس والجهل**» . يقول شوقى فى محمد فريد :

شرّ البلية أن يكون زعيما … من لا يسالم فى الرجال كريما
عابوك إذ وجدوا صنيعك بارعاً … ورأوا سبيلك فى الحياة قويما
أين الحلوم ولا حلوم لمعشر … راموا المحال وصدقوا الموهوما
إن يهذروا فلقد تركت قلوبهم … تشكو صوادع جمة وكلوما
كثرت سهام الرائشين وإنما … أرسلت سهمك نافذا مسموما
هو ما علمت فلا تقم بلوائهم … وزنا ولو ملأوا البلاد هزيما(٣٦)

ويقول فى الشيخ عبد العزيز جاويش محرر «**اللواء**» آنذاك :

ضللت أبناء البلاد بأسطر … ملأت قلوب الغافلين ضلالا
فاصدف عن الجهل العميق فقلّما … يجنى الجهول من الجهالة مالا
إنا برئنا من حماك إلى الذى … يحمى الأسود ويحفظ الأشبالا
حاولت أن تذكى القلى بقلوبنا … لمليك مصر . وكان ذاك محالا

لَـمَّ افْرَغتَ النَّاشِئِينَ لِحِزْبِهِ   فَـرَأَوا بِسُبُرْدَيْكَ امرءاً مُحْتَالا
خَلَعُوكَ واسْتَلُّوا إليك يَرَاعَهُم   حِدَاذا نَبَا اسْتَلُّوا إليك نِعَالا[٣٧]

وهو فى دورانه مع اتجاه الخديو يهاجم الإنجليز . أو يتودد إليهم بحسب مايرى الخديو يفعل .

مدح محمد عبده فى ٣ / ٥ / ١٩٠٠ حين تصدى للمستشرق هانوتو . لاحبا فى محمد عبده . ولكن لأن الخديو كان سيزور انجلترا فى نهاية ذلك الشهر . فهو يرفع الأستاذ الإمام ماشاء أن يرفعه . لأنه كان حليفا للمعتمد فيقول عنه حينئذ :

محمدُ ما أخْلَفْتَنَا ما وَعَدْتَنَا   صَدَقْتَ وَقَالَ الحَقَّ مِنْكَ ضَمِيرُ
فأنتَ أميرُ الحِفْظِ والقَوْلِ والنُّهى   إذا لم يَنَلْ تِلْكَ الثَّلاثَ أميرُ
فَفَوْقَ عليمِ القَوْمِ مِنْكَ مُعَلِّم   وفوقَ وزيرِ القومِ منكَ وَزِيرُ
وَيُعْجِبُنى منكَ التُّقَى حينَ لا تُقَى   وَجَدُّكَ حينَ الهازِلُونَ كَثِيرُ[٣٨]

ليقول للخديو عند سفره :

فإذا جئت مَلَكَةَ تَمْلِكُ البَرّ   ر بيُمْنَى . وبِاليَسَارِ البِحَارا
صَافِحِ اليُمْنَ والسَّعَادَةَ والتو   فِيق والجدَّ والحُظُوظَ الكِبَارا
والْقَ ما شِئْتَ من حَفَاوةِ شَمْسٍ   تُكْبِرُ الشَّمْسُ مُلْكَهَا إكْبَارا
كُلَّمَا ألْقَتِ الشُّعَاعَ بِأَرْضٍ   شَاطَرَتْهَا العِبَادَ والأمْصَارا
ورِجالٍ إذا سَعَوْا لِلْمَعَالِى   رَكِبُوا فى سَبِيلِها الأخْطَارا
جَمَعُوا المَجْدَ والمَفَاخِرَ طُراً   وَجَمَعْنَا صَغَائِراً ... وصَغَارا

ثم حين يجاهر الخديو بعدائه للإنجليز يتولى شوقى الهجوم على حلفائهم فى مصر . ثم يهاجمهم ما استطاع ويموت المفتى فلا يرثيه . أويكاد لا يرثيه . ويعلن الحرب على « الزغاليل » وعلى تلاميذ المفتى بعامة . ولا يفتأ يلمح إليه هو نفسه كما رأينا فيما مضى . ثم يقول قصيدته المشهورة مهاجما كرومر نفسه :

أيَامكُمْ أمْ عَهْدُ إسماعيلا   أم أنت فِرْعَوْنُ يَسُوسُ النِّيلا
لمَّا رحلْتَ عن البلادِ تشهّدتْ   فكأنَّكَ الدَّاءُ العياءُ رحيلا[٣٩]

وينعى على الحكومة الإنجليزية إخلافها الوعود الكثيرة التى أخذتها على نفسها بالجلاء عن مصر . وتحولها عن « الوداد » الذى دخلت به فى عهد توفيق :

اليَوْم أخلفتِ الوُعودَ حُكومةٌ   كُنَّا نظُنُّ وُعودَها الإنْجِيلا
دخلتْ على حُكْمِ الوِدَادِ وَشَرْعِهِ   مِصْراً فَكَانَتْ كَالسُّلالِ دُخُولا

وهو لا يكتفى بذلك بل يهاجم كل من حضر حفل وداع اللورد . فيشير فى سخرية مرة إلى ضعف رئيس الحكومة **مصطفى فهمى** . المسالم . وصهر **سعد زغلول** :

هلّا بدا لك أنْ تُجَامِلَ بَعْدَ ما   صاغَ الرئيسُ لكَ الثَّنَا إكْلِيلا
انظُرْ إلى أدَبِ الرئيسِ وَلُطْفِهِ   تَجِدِ الرَّئيسَ مُهَذَّباً وَنَبِيلا

ثم يسب الأمير **حسين كامل** ـ السلطان فيما بعد ـ سبا صراحا . وكذلك أستاذه السابق **الشيخ عبد الكريم سلمان** . وكان بصره قد كف . أوكاد :

فى مَلْعَبٍ لِلْمُضْحِكَاتِ مُشَيَّدٍ   مَثَّلْتَ فِيهِ المُبْكِيَاتِ فُصُولا
شَهِدَ الحُسَيْنُ عليهِ لَعْنَ أُصُولِهِ   وتَصَدَّرَ الأعْمَى به تَطْفِيلا
جُبْنٌ أقَلَّ وحَطَّ مِنْ قَدْرَيْهِما   والمَرْءُ إنْ يَجْبُنْ يَعِشْ مَرْذُولا

لا يلبث الخديو أن ينحرف عن الحركة الوطنية الجديدة وتنحرف عنه[٤٠]، ويهادن الإنجليز على كره منه لهم ولحلفائهم من الفريق المناوىء للأسرة الحاكمة . ويموت مصطفى كامل صديق الشاعر . فيحجم عن رثائه عاما . ثم يرثيه فلا تكون فى هذه المرثية لحرارة ما . بل لا يذكر مآثره الوطنية وجهاده . وإنما هو الحديث العام عن الموت وفلسفته . وبناء الأخلاق وإنشاء المدارس . إلى غير تلك المعانى التى دأب على تكرارها دون ملل . ودون كبير جدوى . بل إنه ليسقط فى تعبيره درجات تتدنى إلى حد الإفلاس . من ذلك :

لفُّوكَ فى عَلَمِ البِلادِ مُنَكَّساً   جَزِعَ الهِلالُ على فتى الفِتْيَانِ
ما احْمَرَّ مِنْ خَجَلٍ وَلاَ مِنْ رِيبَةٍ   لَكِنَّمَا يَبْكِى بِدَمْعٍ قَانِ
لو أنَّ أوْطَاناً تُصَوَّرُ هَيْكَلاً   دَفَنُوكَ بيْنَ جوانِحِ الأوْطَانِ
أوْصِيغَ مِنْ غُرِّ الفَضَائِلِ وَالعُلا   كَفَناً لَبِسْتَ أحاسِنَ الأكْفَانِ ![٤١]

فالعلم الذى يغطى النعش لا يحكم عليه بأنه منكس أو مرفوع . بل يكون ذلك وهو على ساريته ؛ وأى ريبة أو خجل يتحفظ منهما الشاعر فى احمرار لون العلم ؟ ثم لماذا لم يكنْ مصطفى قد دفن فى فؤاد وطنه فعلا ليتخلص الشاعر من إحالاته العقيمة تلك ؟ وما .. « أحاسن الأكْفان » هذه التى لم يكفن فيها الفقيد ؟

المهم أن موت مصطفى كامل قد أوقع الشاعر فى مأزق أخلاق . وأعفاه من مأزق أخلاق آخر : أما الأول فهو رثاؤه الذى يجدر به أن يقوله فى زعيم الوطنية الكبير . الذى انحرف عن الخديو . وانحرف الخديو عنه . أما الثانى فقد فتح أمامه مغاليق القول فى مهاجمة خليفة مصطفى وحزبه . كما رأينا آنفا،بدلا من أن يضطر إلى الهجوم على مصطفى نفسه .

ثم قامت الحرب العالمية الأولى . فعزل عباس وأعلنت الحماية . وجىء بحسين كامل ـ الذى كان شوقى قد هجاه ـ سلطانا على مصر . فلم يجد الشاعر غضاضة فى مدح صاحب القصر الجديد كما مدح أصحاب القصر القدماء : إسماعيل . فتوفيق . فعباس . وما الذى يمنعه من ذلك وهو شاعر القصر فى المقام الأول . أيا كان الخديو فى هذا القصر ؟ فما بالنا وفى القصر أحد أبناء إسماعيل ؟ ثم لم يجد الشاعر غضاضة فى أن تكون مدحته فى السلطان حسين كامل على الوزن والروى نفسه الذى هجاه به أميرا :

المُلْكُ فِيكُمْ آلَ إسماعيلا   لاَزالَ بَيْنَكُمْ يُظِلُّ النِّيلا
عَابِدِينُ شُرِّفَ بابْنِ رَافِعِ رُكْنِهِ   عِزّاً عَلَى النَّجْمِ الرَّفِيعِ وَطُولا
حَفِظَ الإلهُ عَلَى الكِنَانَةِ عَرْشَهَا   وأدَامَ مِنْكُمْ لِلْهِلالِ كَفِيلا
وَتَدَارَكَ البَارِى لِوَاءَ مُحَمَّدٍ   فَرَعَى لَهُ غُرَراً وَصَانَ حُجُولا[٤٣]

وفى هذه القصيدة يشيد بالإنجليز الذين « فتحوا » مصر ودانت لهم . فساروا فيها على سنن العدل وجاءوا بابن إسماعيل ملكا عليها :

فى بُرْهَةٍ يَلِدُ الأسِرَّةَ نَحْسُهَا   مِثْلَ النُّجُومِ طَوَالِعاً وأُفُولا
الله أدْرَكَهُ بِكُمْ وَبِأُمَّةٍ   كَالمُسْلِمِينَ الأوَّلِينَ عُقُولا
خُلَفَاؤُنا الأحْرَارُ إلاَّ أنَّهُمْ   أرْقَى الشُّعُوبِ عَوَاطِفاً وَمُيُولا

لَمَّا خَلا وَجْهُ البِلَادِ لِسَيْفِهِمْ ساروا سِمَاحاً فى البِلَادِ عُدُولا
وَأَتَوْا بِكَابِرِهَا وَشَيْخ مُلُوكِهَا مَلِكاً عَلَيْهَا صَالِحاً .. مَأْمُولا

إلا أن متغيرات السياسة تقضى أن ينفى من ارتبط اسمه بعباس ، ففى الداخل كان الحزب الوطنى المرتبط بعباس مازال مخوف الجانب ، وبخاصة أن قيادة الحزب الشرعية قد أعادت تحالفها مع عباس خارج الوطن ، وبدأ إعداد الجيوش التركية ليقودها الخديو المعزول ليستعيد بها عرشه المفقود[٤٣] ، وليعيد مصر إلى حظيرة الخلافة العثمانية وأعدت بالفعل المنشورات التى يطمئن بها الخديو شعبه فى مصر والسودان ، ويبشرهم بالاستقلال عن بريطانيا وعودة السيادة التركية . وكان وجود شوقى فى هذه الظروف مثيرا للرأى العام ومذكرا دائما بعهد الخديو وآمال العودة إلى حجر الخلافة الإسلامية ، التى يرونها أقرب إلى قلوبهم - على أى حال - من الاحتلال الإنجليزى .

نفى شوقى إلى إسبانيا طيلة الحرب ، وعاد بعدها فوجد أخا حسين كامل قد ارتقى عرش السلطنة تحت حماية الإنجليز . وهو أصغر أبناء إسماعيل ، وسيد القصر الجديد ، فلم يستنكف الشاعر عن مديحه ، والحديث باسمه على الرغم من أنه لم يعد له وظيفة فى القصر تبيح له ذلك .

لقد شاع رأى **الدكتور طه حسين** فى أن شوقيا بعد منفاه صار شاعر الشعب المصرى ، بل شاعر الشعوب العربية[٤٤] . وذلك لأنه صار ينظم فى الأغراض العامة التى ترضى الرأى العام . ولكن هل هذا صحيح ؟ إن البحث عن موقف عباس وفؤاد من فكرة العروبة ، وحركة السياسة الداخلية فى مصر ، يوضح أن شاعر القصر لم ينطق عن هوى نفسه ، بل كان يعبر عن القصر دائما .

لقد كان شوقى يعادى فكرة العروبة والاستقلال عن الترك والخلافة العثمانية مادام العباس راكنا إلى الترك ، فى الأطوار الأولى من الحركة الوطنية الجديدة ، وكذلك فى الأطوار الأولى من منفاه ، ولكن حين أعلنت ثورة الشريف حسين عن انتصاراتها الأولى ، وبدا أنها ستجتاح الاحتلال التركى ، بدأ عباس يراسل الحسين ويحاول التنسيق معه ، ومن هنا بدأ شوقى يهتم بقضية العروبة بدلا من هجاء الشريف حسين[٤٥] . فتعاطف مع أحداث دمشق وتحدث عن بيروت ، ومأساتها مع الاحتلال الفرنسى ؛ واستمر هذا التيار فى شعر شوقى أيام فؤاد الذى ورث العباس فى أحلام الخلافة العربية . وكان فؤاد بعد أن فرض عليه دستور ١٩٢٣ المشهور لا يستطيع أن يجاهر الزعامة الشعبية المصرية بالعداء ، فأخذ أحمد شوقى يكتب قصائده المشهورة فى تمجيد سعد زغلول الذى طالما هجاه من قبل ، وكان يضمر له كراهية عميقة لا يفصح عنها إلا بين أصدقائه الخلص ، فى مجالسه الشديدة الخصوصية[٤٦] . ولم يكن هذا المدح تملقا للشعب فى حقيقة أمره - على الرغم من المسحة الظاهرية عليه - ولكنه كان إرضاء لموقف السلطان - الملك فؤاد - الذى كان عليه أن يناور القوى السياسية والاجتماعية التى تتنامى قواها فى الميدان الداخلى معبرة عن مصالح تتعارض وروح الإقطاع القديم الذى بدأ يفقد قدرا مهما من سيطرته الداخلية وسلطاته المطلقة ، مما عبر عنه فى لجنة وضع القواعد الانتخابية . ثم فى مبادىء الدستور المذكور الذى قلص سلطة العرش لصالح القوى الاجتماعية الأخرى : من ارستقراطية على رأسها عدلى باشا يكن . وشعبية على رأسها سعد زغلول .

أما عواطفه الحقيقية فقد كانت دائما مع القصر الذى ولد ببابه ويمثله الآن الملك فؤاد بن إسماعيل . لذلك كان يجرى مدح فؤاد وذكر أبيه فى شعره ، ثم يمتد التاريخ فيذكر ولى العهد فاروق باعتباره الامتداد الطبيعى لسلسلة المالكين من أبناء محمد على الكبير .

نشر الشاعر مقالة فى مجلة **الكشكول** بتاريخ ٥ / ٦ / ١٩٢٥ بمناسبة زفاف نجله على ، فيها يمدح المطرب محمد عبد الوهاب الذى أحيا الحفل ، ويعرج على مدح الملك فؤاد الذى يرعى الفن والفنانين[٤٧] .

وفى حفل يقيمه الشبان المسلمون فى دار الأوبرا . تأتى قصيدة شوقى تعيد عهد إسماعيل ، فالدار من بنائه :

لَمْ تَزَلْ تَجْرِى بِهِ تَحْتَ الثَّرَى لُجَّةُ المَعْرُوفِ والنَّيلِ الجَزِيلْ
صُنْعُ إسماعيلَ جَلَّتْ يَدُهُ كُلُّ بُنْيَانٍ على البانى دَلِيلْ
أُسْرَاهَا سُدَّةٌ مِنْ بَابِهِ فُتِحَتْ لِلخَيْرِ جِيلاً بعدَ جِيلْ[٤٨]

ويحيى مؤتمر الموسيقيين الذى أقيم قبل موته فى ٤ / ٤ / ١٩٣٢ فيقول :

نُزَلاءَ مِصْرَ نَزَلْتُمْ بِفُؤَادِهَا ، وحوتكم الأَسْمَاعُ والأَبْصَارْ
ضَيْفاً عَلَى البَلَدِ الكَرِيمِ وَطَالَمَا هَتَفَ النَّزِيلُ بِهِ وَغَنَّى الجَارْ
تَاجٌ كَقُرْصِ الشَّمْسِ مِلْءُ إِطَارِهِ عِتْقٌ وَمَجْدٌ تَالِدٌ وَفَخَارْ

* * *

عَابِدِينُ رُكْنُكَ مَوْئِلٌ وَمَثَابَةٌ لاَزَالَ يُسْتَذْرَى بِهِ وَيُزَارْ
ثَبَتَتْ رَوَاسِى العَرْشِ فى مِحْرَابِهِ وَأَوَتْ إِلَيْهِ أُمَّةٌ وَدِيَارْ
أَنْزَلْتَ فى ساحاتِهِ شِعْرِى كَمَا نَزَلَتْ رِتَاجَ الكَعْبَةِ الأَشْعَارْ[٤٩]

ولم لا . وفؤاد من إسماعيل . فالشاعر يرتبط به على هذا الأساس

بِأَرْضِ الجِيزَةِ اجْتَازَ الغَمَامْ وَحَلَّ سَمَاءَهَا البَدْرُ التَّمَامْ
وَزَارَ رِيَاضَ إِسْمَاعِيلَ غَيْثٌ كَوَالِدِهِ لَهُ المِنَنُ الجِسَامْ
هَلُمِّى مَثِّلِى هَذَا تَاجُ خُوفُو ، كَقُرْصِ الشَّمْسِ يَعْرِفُهُ الأَنَامْ
تَمَثَّلَهُ مِنْ بَنِى فِرْعَوْنَ هَامٌ وَمِنْ خُلَفَاءِ إِسْمَاعِيلَ هَامْ[٥٠]

كذلك فإن فؤادا واسطة بين المستقبل والماضى . فهو ابن إسماعيل وأبو الفاروق . بل إنه الوسيلة إلى الآخرة ورضاه من رضا الله تعالى :

يَا أَبَا الفَارُوقِ مَنْ تَرْعَ فَفِى كَنَفِ الفَضْلِ وفى ظِلِّ السَّمَاحْ
أَنْتَ مِنْ آبَائِكَ السُّحْبِ ، وَمَا فى بِنَاءِ السُّحْبِ الأيدى الشِّحَاحْ
بِذْلُكَ السَّمْحَةُ فى الخَيْرِ . وَلِي هِمَّةُ الغَرْسِ وَلِي أُسُّ الجِرَاحْ
نحن أَفْلَحْنَا على الأَرْضِ بِكُمْ وَرَجَوْنَا فى السَّمَاوَاتِ الفَلاَحْ[٥١]

وفى افتتاح الجامعة المصرية يتصدر مدح فؤاد وتمجيده القصيدة ويتناثر فى أثنائها :

تَاجُ البِلاَدِ تَحِيَّةٌ وسلامْ رَدَّتْكَ مِصْرُ وَصَحَّتِ الأَحْلاَمْ
العِلْمُ والمُلْكُ الرَّفِيعُ كِلاَهُمَا لَكَ يَا فُؤَادُ جَلاَلَةٌ وَمَقَامْ

انظُرْ أبا الفاروقِ غرْسَكَ هَلْ دَنَتْ لَـمَـرَاتُـهُ وَبَـدَتْ لَـه أعْلامُ
حُبٌ غَرَسْتَ بِراحَتَيْكَ ولَمْ يَزَلْ يَسْقِيهِ مِنْ كِلْتَا يَدَيْكَ غَمَامُ
عِظَةَ لِلفاروقِ وَصَالِحِ جِيلِهِ فِيمَا يُنِيلُ الصَّبْرُ والإقْدَامُ(٥٣)

٧

قلنا إن الكلاسيكيةَ هى فن مرحلة الإقطاع . ازدهرت فى أوربا بازدهاره ؛ ورعى الإقطاعيون الفنانين ، وأفسحوا هم فى القصور مكانة خاصة . واعتزوا بأن يكون فى الحاشية فنان نابغ . يفاخرون به . كما يفاخرون بأثمن مقتنياتهم .

لقد نشأ الأدب الكلاسيكى وسط مجتمع له تقاليده ومصالحه ، وهو مجتمع محدود ارستقراطى ، مسيطر على الحياة من حوله . لذلك فإن القيم التى تميزه لا بد أن تتسم بسمات صالحة لهذا المجتمع المستقر . الثابت الدعائم : فمراعاة الأخلاق ، وسلطان التقاليد ، وما استقر فى المجتمع من نظم وعقائد ، وفوارق اجتماعية ، هى القيم التى يستمسك بها الأديب الكلاسيكى المحافظ . الذى يمجد السادة . ويعتبر الملك ظلا لله على الأرض . أما الشعب . أو « سواد الناس » ، أو العامة فهم الحثالة التى لا يلق لها الفنان بالا .

مصلحة هذا المجتمع المستقر هى الاستمرار ، والثبات . وتكرار الماضى دائما ، واعتبار الواقع قانونا أبديا لا يَتَغَيَّر ؛ يقضى به الدين والعقل جميعا . أما محاولة التغيير فهى الكفر البواح والخطيئة القاتلة . الفضيلة إذن هى المحافظة على التقاليد السائدة . وإعلاء الواجب مهما تعارض مع الرغبة الفردية . وهى الرصانة والعقل . أو هى « الذوق السليم » و « مراعاة ما يليق »(٥٣)

وإذا كان فلاسفة اليونان قد ألزموا الفن محاكاة الطبيعة . فإن منظرى الكلاسيكية قد التزموا محاكاة النماذج الفنية القديمة . واتباع الأصول اليونانية والرومانية . لذلك كانت القيم الفنية تعبيرا عن هذه القيم الموضوعية : فجودة الصياغة اللغوية ووضوحها . والتعبير العقلى المنطقى وجمال الشكل . وأناقة الألفاظ والصنعة الماهرة(٥٤) هى المعايير الجمالية التى يقاس بها العمل الأدبى . ويحرص عليها أدباء الكلاسيكية .

ومع إيماننا بأن المدارس الأدبية لم تعرف طريقها إلى الأدب العربى بمعناها الذى عرفت به فى أوروبا . وذلك لاختلاف ظروف التطور الاجتماعى بيننا ، وبين النظم الأوروبية ؛ إلا أن الأسرة المالكة المصرية ــ بشكل خاص ــ كانت أقرب فى خصائصها إلى الإقطاع الأوروبى التقليدى ، لذلك سوف نجد كثيرا من السمات الكلاسيكية ــ موضوعيا وفنيا ــ فى شعر أحمد شوقى على الرغم من اختلاف الطبيعة الغنائية للشعر العربى عن الطبيعة الموضوعية لفن المسرح الذى ساد الإنتاج الأدبى فى المرحلة الكلاسيكية .

إن أهم الملامح الموضوعية الكلاسيكية فى شعر شوقى سنجدها متمثلة فى أمور أساسية منها : الحرص على إحاطة الملوك بهالة من القداسة والتعظيم ، ومنها : التفرقة بين العلية أو « الكبراء » وبين سائر الناس ، مع الإلحاح المستمر على تمجيد السادة واحتقار « الرعاع » و « الطغام » و « السوقة » .

ومنها أيضا : التركيز المستمر على قيمة « الأخلاق » وسلطان التقاليد . والمواضعات الاجتماعية المستقرة والمتعارف عليها .

إنه يجعل من محمد توفيق « ظلا لله » على الأرض . هذا الفهم الإقطاعى الشائع ، فيقول :

هذا العَزِيزُ . وذاكَ بَابُ نَوَالِهِ تَتَبَخْتَرُ النُّعَمَاءُ تَحْتَ ظِلاَلِهِ
أَوَ مَاتَرَى السَّادَاتِ فى أَبْوَابِهِ تَرْجُو لها التَّشْرِيفَ باسْتِقْبَالِهِ
وَيُظِلُّهُمْ « ظِلُّ الإلَهِ » .. فَكُلُّهُمْ آتِيهِ عَبْداً خَاشِعاً لِجَلَالِهِ(٥٥)

وهو فخر للدين وعماده ، ثم هو الكافى الناس أمرهم بعد الله :

لِلَّهِ سَاحَتُكَ المَسْعُودُ قَاصِدُهَا فَـإنـمـا ظِـلُّـهـا أَمْنٌ وإيمان
لَئِنْ تَبَاهَى بِكَ الدِّينُ الحَنِيفُ لَكَمْ تَقَوَّمَتْ بِكَ للإسلامِ أَرْكَانُ
يا كَافِىَ النَّاسِ بعدَ اللَّهِ أَمْرَهُمُ النَّصْرُ إلاَّ عَلَى أَيْدِيكَ خِذْلاَنُ(٥٦)

وإذ وجد أن روح الإسلام تأبى ترديد هذا المعنى . فقد حاول أن يستجلب صفة التقديس من معنى آخر ، هو عقد المشابهة ظاهرا أو باطنا بين محمد توفيق ومحمد الرسول . جاهدا فى الخلط بين طرفى المشابهة :

تَـبَـيَّـنْـتُ عن قُـرْبٍ صـفـاتِ مُـحـمَّـدٍ
تَـبَـيُّـنَ حسَّـانٍ خِلالَ الـنُّـبـوَّة
هوَ المالكُ المصرى طـبـعـا وإن يـكـنْ
لـه نسبٌ عـالٍ بـه الترْكُ عـزَّت
رعى الله يومـاً أشرقَتْ فـيه مِصر مِنْ
سَـنَـا وجـهِ توفـيـقٍ بـأيْـمَـن غُـرَّة
ويومـاً سـمـا فـيـه فَـتـاهـا مُـحـمَّـدٌ
إلى عَـهْـدِ إسماعِـيـل بـالأوْلَوِيَّـةِ
ويومـاً تَـنَـاهتْ فـيـه عُـلْـيَـا مَـلِيكِهـا
إلى غُـرَّةِ الـشُّـبـجـان بَـدْرِ الأسِـرَّةِ
ويومـاً أمَـدَّ الله فـيـه « مُـحـمَّـدًا »
بأشْرَفِ « نصر » غِبَّ أشْرَفِ « هِجْرَةٍ »(٥٧)

وهو لا يأنف أن يصف نفسه بالعبودية فى هذا الإطار :

ـ مولاَىَ قَابِلْ بالقَبُولِ هَدِيَّةً مِنْ عَبْدِ رق فى الثَّنَاءِ مُقَصِّرِ
ـ فاسمح لِعَبْدِكَ وابنِ عبدِكَ مُنطِقاً مُتَطَايِراً بِكَ فى القَوَافِى صِيتُهُ

والأسرة العلوية هى أسرة « المالكين » و « المنعمين » . و « الأعزة »

على عُصْبَةٍ عُمْىِ القُلوبِ تَعوَّضوا عن « المالِك » ابن « المالكين » . بسوقة
ـ وقِيلَ شَطَطْتَ فى « الكُفْرانِ » حتى أردت « المُنْعِمِينَ » بالانتقامِ
ـ وادعُ سُودَانها إليكَ يُلَبِّى إنه كان « للأعِزَّةِ » « عبدا »
ـ قَصْرَ « الأعِزَّةِ » ما أعَزَّ حِمَاكَا وأجَلَّ فى العلياء بَدْرَ سَمَاكَا
تتساءل العُرْبُ المُقَدَّسُ بَيْتُها أأُعِيدَ بَانِى رُكْنِهِ . فَبنَاكَا
ـ « أعِزَّةٌ » أيْنَمَا حَلَّتْ رَكَائِبُهُمْ لَهُمْ مَكَانٌ كَمَا شَاءُوا وَإمْكَانُ

والشاعر جريا على قاعدة «مراعاة ما يليق» موكل بالملوك يعظمهم حتى القدماء منهم . وحتى الأجانب :

جَلَّ سيزو ستريس عَهْداً وَجَلَّتْ في صِباهُ الآياتُ والآلاءُ
فَسمِعْنا عَنِ الصَّبِيِّ الذي يَغْـ ـزو وَطِفْلُ الصِّبا الغَشومِ الإباءُ
وَيَرَى النَّاسَ والمُلوكَ سَواءً وَهَلِ النَّاسُ والمُلوكُ سَواءُ ؟

* * *

جَلَّ رَمْسيسُ فِطْرَةً وَتَعالى شيعةٌ أن يَقودَهُ السُّفَهاءُ
لَكَ آمونُ والهِلالُ إذا يَكْبُرُ والشَّمْسُ والضُّحَى آباءُ
وَلَكَ الرِّيفُ والصَّعيدُ وَتاجا مِصْرَ والعَرْشُ عالياً والرِّداءُ
وَلَكَ المُنْشآتُ في كُلِّ بَحْرٍ وَلَكَ البَرُّ أرْضُهُ والسَّماءُ

* * *

فأرادوا لينظروا دَمْعَ فِرْعَوْنَ وَفِرْعَوْنُ دَمْعُهُ العَنْقاءُ
فَأَرَوْهُ الصَّديقَ في ثَوْبِ فَقْرٍ يَسْأَلُ الجَمْعَ والسُّؤالُ بَلاءُ
فَبَكَى رَحْمَةً - وَما كانَ مَنْ يَبْـ ـكي وَلَكِنَّما أرادَ الوَفاءُ
هَكَذا المُلْكُ وَالمُلوكُ وإنْ جا رَ زمانٌ وَرَوَّعَتْ بَلْواءُ

* * *

أَظْلَمَ الشَّرْقُ بَعْدَ قَيْصَرَ والغر بُ وَعَمَّ البَرِيَّةَ الإدْجاءُ
فالوَرَى في ضَلالِهِ مُتَمادٍ يَفْتِكُ الجَهْلُ فيهِ والجُهَلاءُ(٥٨)

والملوك صنفان : وارثون . وعصاميون تسنموا العرش بعبقريتهم . وإذا كان الأولون أعرق فى النبل وأكثر جلالا . فالآخرون أوسع مجدا ؛ و أهم من ذلك كله أنهم جميعا ملوك . والملوك زينة الأرض . معرقون وعصاميون . ومن أمثلة الملوك الأولين خلفاء الآستانة :

سما بك يا عَبْدَ الحَميدِ أُبُوَّةٌ ثَلاثونَ . خُضَّارُ الجَلالَةِ غُيَّبُ
قَياصِرُ أحْياناً . خَلائِفُ تارَةً خَواقينُ طَوْراً : وَالفَخارُ المُقَلَّبُ
نُجومُ سُعودِ المُلْكِ أَقْمارُ زُهْرِهِ لَوَ أنَّ النُّجومَ الزُّهْرَ يَجْمَعُها أبُ
تَواصَوْا بِهِ عَصْراً فَعَصْراً فَزادَهُ مُعَمَّمُهُمْ مِنْ هَيْبَةٍ والمُعَصَّبُ(٥٩)

ومن العصاميين نابليون :

ياعِصامِيّاً حَوَى المَجْدَ سِوَى فَضْلَةٍ قَدْ قُسِمَتْ في المُعْرِقينْ
أُمُّكَ النَّفْسُ قَديماً أكْرَمَتْ وَأبوكَ الفَضْلُ خَيْرُ المُنْجِبينْ
قَدْ تَتَوَّجْتَ : فَقالَتْ أُمَمٌ : وَلَدُ الثَّوْرَةِ عَقَّ الثَّائِرينْ
أَرَأَيْتَ الكُبْرَ وَالَى أُمَّةً لَمْ يَنالوا حَظَّهُمْ في التّابِعينْ
يَصْلُحُ المُلْكُ عَلَى طائِفَةٍ هُمْ جَمالُ الأرْضِ حيناً بَعْدَ حينْ
ملأوا الدُّنْيا عَلَى قِلَّتِهِمْ وَقَديماً مُلِئَتْ بالمُرْسَلينْ(٦٠)

لقد أخذ شوقى نفسه «بمراعاة ما يليق» أخذا شديدا أثر على رؤيته للحياة من حوله ، وطبع فهمه للأمور بطابعه الخاص . ويلاحظ العقاد(٦١) هذه الملاحظة الدقيقة . فهو يرى أن «**وظيفة التشريفاتى**» قد أثرت على ذهن شوقى حتى تصور أن معراج الرسول صلى الله عليه وسلم قد تم فى إطار هذه المراسيم «**البروتوكولية**» الرسمية ، أو ليس الرسول بأمير الأنبياء كما يقول ؟

لقد نسق صفوف الأنبياء فى بردته المشهورة على نسق التشريفات الملكية

وَقيلَ : كُلُّ نَبِيٍّ عِنْدَ رُتْبَتِهِ وَيامُحَمَّدُ هَذا العَرْشُ فاستلم

وفى الواقع لم يقتصر هذا الفهم على صياغة «**البردة**» وحدها . ففى «**الهمزية النبوية**» نرى «**الترتيب البروتوكولى**» أكثر وضوحا :

اللَّهُ هَيَّأَ مِنْ حَظيرَةِ قُدْسِهِ نُزُلاً لِذاتِكَ لَمْ يَجُزْهُ عَلاءُ
العَرْشُ تَحْتَكَ سُدَّةً وَقَوائِماً وَمَناكِبُ الرّوحِ الأمينِ وِطاءُ
وَالرُّسْلُ دونَ العَرْشِ لَمْ يُؤْذَنْ لَهُمْ حاشا لِغَيْرِكَ مَوْعِدٌ وَلِقاءُ(٦٢)

ولقد أخذته «مراعاة ما يليق» فى حق الملوك فانحرفت به أحيانا عما يليق بحق الله . انظر كيف يصور تعبد الملوك لله تعالى . فى قصيدته المشهورة «**إلى عرفات الله**» ، تجد أنها عبادة خاصة لا تشبه عبادة بقية الناس ؛ قل إنها لقاء بين ملك السماء وملك فى الأرض :

لَكَ الدّينُ يارَبَّ الحَجيجِ جَمَعْتَهُمْ لِبَيْتٍ طَهورِ السّاحِ والعَرَصاتِ
عَنَتْ لَكَ في التُّرْبِ المُقَدَّسِ جَبْهَةٌ يَدينُ لَها العاتي مِنَ الجَبَهاتِ(٦٣)

فسجود العباس لله يشبه سجود الناس للعباس ؛ أما حج العباس فيتم أيضا فى إطار قوانين التشريفات . فى الزيارات الرسمية ، إذ يصور شوقى مواكب الملائكة نزلا من لدن العرش الإلهى تستقبل العباس بتحايا الله . أما جبريل فهو الموفد الإلهى برسائل خاصة إلى الخديو :

عَلى كُلِّ أُفْقٍ بالحِجازِ مَلائِكٌ تَزُفُّ تَحايا اللَّهِ والبَرَكاتِ
لَدَى البابِ جِبْريلُ الأمينُ بِراحِهِ «رَسائِلُ» رَحْمانِيَّةُ النَّفَحاتِ
وَما سَكَبُ الميزابِ ماءٌ وَإنَّما أفاضَ عَلَيْكَ الأجْرَ والرَّحَماتِ
وَزَمْزَمُ تَجْري بَيْنَ عَيْنَيْكَ أعْيُناً مِنَ الكَوْثَرِ المَعْسولِ مُنْفَجِراتِ

* * *

ثم يتدرج الناس بعد ذلك فى منازلهم بحسب أصولهم وطبقاتهم . وعلى أى حال فالخلق بعد الملوك درجتان : السراة . والرعايا . أما السراة فهم الكبراء أو الأعيان وهم وحدهم من يستحقون لقب الأنام . أما الرعايا فهم الطغام . والدهماء . وهم الرعاع . والحثالة . هكذا خلق الله العالم :

يَجِلُّ الخَطْبُ في رَجُلٍ جَليلٍ وَتَكْبُرُ في الكَبيرِ النّائِباتُ
وَلَيْسَ المَيْتُ تَبْكيهِ بِلادٌ كَمَنْ تَبْكي عَلَيْهِ النّائِحاتُ
وَجَدْتُ المَجْدَ في الدُّنْيا لِواءً تَلَقّاهُ المَقاديمُ الأُباةُ
وَيَبْقَى النّاسُ مادامُوا رَعايا وَيَبْقَى المُقْدِمونَ هُمُ الرُّعاةُ !(٦٤)

ويبقى السراة والكبراء فى منازلهم الرفيعة . ما داموا على «مراعاة ما يليق» فى حق الملوك . فإن انحرفوا عن هذا «الذوق السليم» فى السلوك الاجتماعى . أو شكوا أن يهبطوا إلى مستوى الدهماء الطغام :

كَبيرَ السّابِقينَ مِنَ الكِرامِ بِرَغْمي أنْ أنالَكَ بالمَلامِ
مَقامُكَ فَوْقَ ما زَعَموا وَلَكِنْ رَأَيْتُ الحَقَّ فَوْقَكَ وَالمَقامِ

لَقَدْ وَجَدُوكَ مَفْتُوناً فَقَالُوا   خَرَجْتَ عَنِ الوَقَارِ والاحْتِشَامِ
رَأَوْا بالأُنسِ أَنْفَكَ فِي الثُّرَيَّا   فَكَيْفَ اليَوْمَ أَصْبَحَ فِي الرَّغَامِ
أَحَبَّتْكَ البِلادُ طَوِيلَ دَهْرٍ   وَذَا لِمَنِ الوَلاءُ والاحْتِرَامِ
إِذَا «الأَحْلامُ» في قَوْمٍ تَوَلَّتْ   أَتَى «الكُبَرَاءُ» «أَفْعَالَ» «الطَّغَامِ»
أُولِي السَّبْعِينَ والدُّنْيَا تَوَلَّتْ   وَلاَ يُرْجَى سِوَى حُسْنِ الخِتَامِ
تَكُونُ وَأَنْتَ أَنْتَ رِيَاضُ مِصْرٍ   «عرابى» اليومَ في نَظَرِ الأَنَامِ ؟(٦٥)

ذلك لأن سلوك الكبراء سلوك مترفع ، يتعالى على الترامى والتهالك فى سبيل الحظوة لدى غير الملوك كما تفعل السوقة :

صِفَاتُكَ بَلَّغَتْكَ ذُرَى المَعَالِي   كَذَلِكَ تَرْفَعُ الرَّجُلَ الصِّفَاتُ
زَمَاعٌ فِي انْقِيَادٍ فِي اخْتِيَالٍ   كَذَلِكَ كَانَ «بِسْمَرْكُ» الثَّبَاتُ
إِذَا الوُزَرَاءُ لَمْ يُعْطُوا قِيَاداً   نَبَذْتَهُمُو كَأَنَّهُمُ النَّوَاةُ !

أما السوقة ، والعوام ، فأولئك لا يعبأ بهم ، ولا يجب أن يعبأ بهم أحد . وهذا النظر الأرستقراطى لدى شوقى يتجاوب مع رؤية منظرى الكلاسيكية ، والعجيب أن شوقى فى بردته المشهورة ، فى مديحه لرسول الله الذى سوى بين أبناء آدم جميعا مساواة أسنان المشط ، يصدر عن هذه النظرة المنافية لروح المساواة النبوية ، ففى دفاعه عن الفتوح يقول: إن الإسلام لم ينشر بالسيف إلا بين الجهال والعامة ، أما ذوو الأحساب فقد أسلموا طائعين :

قَالُوا غَزَوْتَ وَرُسْلُ اللهِ مَا بُعِثُوا   لِقَتْلِ نَفْسٍ . وَلاَ جَاءُوا لِسَفْكِ دَمِ
جَهْلٌ وَتَضْلِيلُ أَحْلاَمٍ . وَسَفْسَطَةٌ   فَتَحْتَ بالسيفِ بَعْدَ الفَتْحِ بالقَلَمِ
لَمَّا أَتَى لَكَ عَفْواً كُلُّ ذِي حَسَبٍ   تَكَفَّلَ السَّيْفُ بالجُهَّالِ.. والعَمَمِ (٦٦)

ويظل الفارق كبيرا بين العظيم المعرق والعظيم الحادث من صفوف الفقراء ، نجد هذا واضحا فى حديثه عن الزعيمين عدلى يكن وسعد زغلول يمدحهما :

شَمْسَ النَّهَارِ تَعَلَّى المِيزَانُ مِنْ   (سَعْدِ) الدِّيَارِ وَشَيْخِهَا النَّضَّاحِ
كَمْ تَاجُ تَضْحِيَةٍ وَتَاجُ كَرَامَةٍ   لِلْعَيْنِ فَوْقَ جَبِينِهِ النضاح
سَبَقَ الرِّجَالَ مُصَافِحاً وَمُعَانِقاً   يُمْنَى السَّمَاحِ وَهَيْكَلَ الإِسْجَاحِ
عَدْلِي الجَلِيلُ ابنُ الجَلِيلِ مِنَ المَلا   وَالمَاجِدُ ابْنُ المَاجِدِ المِسْمَاحِ
اللهُ أَلَّفَ لِلْبِلادِ صُدُورَهَا   مِنْ كُلِّ دَاهِيَةٍ وَكُلِّ صُرَاحِ (٦٧)

وفارق كبير هنا بين عدلى الذى تمكنه أصوله العريقة من المجابهة الصريحة ، وبين سعد الذى لا يأوى إلى ركن شديد من أصول اجتماعية ، فهو لا يستند إلا على دهائه ومناوراته . فإذا كان لسعد أن يمدح ، فهو يمدح بشخصه : إنه الأشيب العنيد الداهية . أما عدلى فيمدح بنفسه وبأسرته ، جليل ابن جليل ، ما جد ابن ماجد .

ألا يعيد هنا شوقى الموقف الذى وقفه ابن قيس الرقيات فى مدحه لعبد الملك بن مروان :

يَلْتَمِعُ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرِقِهِ   عَلَى جَبِينٍ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ

بعد مدحه لمصعب بقوله :

إِنَّمَا مُصْعَبٌ شِهَابٌ مِنَ اللهِ   تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظَّلْمَاءُ ! ؟

لقد أملت القيم الدينية على ابن قيس الرقيات أن يقول ما قال ، وهنا تملى القيم الاجتماعية الإقطاعية على شوقى موقفه فى تقييم الرجال ، وفى إنزالهم منازلهم هذه ، من نفسه ، ومن شعره .

* * *

ولم يقف تأثير الموقع الاجتماعى على شعر شوقى أن صبغه بالقيم الموضوعية الكلاسيكية ، بل امتد إلى القيم الفنية نفسها ، بالقدر الذى يمكن أن يستوعبه الشعر العربى الذى هو بطبعه شعر غنائى ، ولعل هذا التأثير هو سبب المأزق الذى وقع فيه شوقى ، ورصد ظواهره السلبية نقاده وعائبوه . كما أنه هو سبب مااستطاع شوقى أن يبلغه من ارتفاع بالقصيدة التقليدية إلى مداها الأعلى الذى لايمكننا تجاوزه والذى عترف به أيضا نقاده وعائبوه .

لقد عاد شوقى إلى القيم الفنية القديمة للشعر العربى بمزاج الفنان الكلاسيكى الأصيل ورهافته ، وثراء عالمه ، ورفاهيته ، وسوف نطالع ذلك فى شعره ، ففيه تحقيق كبير لهذه القيم من مثل : براعة الاستهلال حيث المطلع الفخم أو الرفاف بحسب التجربة الفنية . ومثل حسن التخلص من اتجاه فى الحديث إلى اتجاه آخر . ثم روعة التشبيهات ودقتها ، وبكارة الاستعارات وفنيتها إلى غير ذلك مما فصّله بلاغيونا ونقادنا القدماء ؛ يخلط ذلك بالتقاليد الكلاسيكية التى ترسبت فى نفسه من أناقة اللفظة ودماثتها وعدم الهُجْرِ فى الهجاء مع بلوغ حد الإيلام فيه عن طريق السخرية المريرة ، إلى وضوح الفكرة التى يصورها ، مع غلبة الصنعة البارعة دون أن يثقلها بوشى متكلف ، أو زخرفة مبالغ فيها .

وسنجد له هذه المطالع – على سبيل التمثيل المختصر – وهى تطاول المطالع المأثورة فى تاريخ شعرنا العربى :

هَمَّتِ الفُلْكُ واحْتَوَاهَا المَاءُ
وَحَدَاهَا بِمَنْ تُقِلُّ الرَّجَاءُ
بِسَيْفِكَ يَعْلُو الحَقُّ والحَقُّ أَغْلَبُ
وَيُنْصَرُ دِينُ اللهِ أَيَّانَ تَضْرِبُ
الْقِ عِنَانَ القَلْبِ واسْلَمْ بِهِ
مِنْ رَبْرَبِ الرَّمْلِ وَمِنْ سِرْبِهِ
قُمْ فِي فَمِ الدُّنْيَا وَحَيِّ الأَزْهَرَا
وَانْثُرْ عَلَى سَمْعِ الزَّمَانِ الجَوْهَرَا
رِضِيَ المُسْلِمُونَ والإِسْلامُ
فَرْعَ عُثْمَانَ دُمْ . فِدَاكَ الدَّوَامُ
هَلْ تَهْبِطُ النَّيِّرَاتُ الأَرْضَ أَحْيَاناً
وَهَلْ تُصَوَّرُ أَفْرَاداً وَأَعْيَاناً ؟
عَلَى أَيِّ الجِنَانِ بِنَا تَمُرُّ
وَفِي أَيِّ الحَدَائِقِ تَسْتَقِرُّ
مِنْ أَيِّ عَهْدٍ فِي القُرَى تَتَدَفَّقُ
وَبِأَيِّ كَفٍّ فِي المَدَائِنِ تُغْدِقُ
دَرَجَتْ عَلَى الكَنْزِ القُرُونُ
وَأَتَتْ عَلَى الدَّنِّ السُّنُونُ

- قُمْ نَاجِ جِلِّقَ وأنشُدْ رَسْمَ مَنْ بَانُوا
مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أحْدَاثٌ وَأزْمَانُ

- سَوَ يَنْجِعَ السَّيْلِ رِفْقاً بِالسُّوَيْدَاءِ
فَمَا تُطِيقُ أنِينَ المُفْرَدِ الشَّاكِي

- لِخُطَاهَا لَخُطَاهَا رُوَيْداً رُوَيْدَا
كَمْ إلَى كَمْ تَكِيدُ لِلرُّوحِ كَيْدَا

- فِي مُقْلَتَيْكَ مَصَارِعُ الأكْبَادِ
اللهُ فِي جَنْبٍ بِغَيْرِ عِمَادِ

- فِي ذِي الجُفُونِ صَوَارِمُ الأقْدَارِ
رَاعِي البَرِيَّةِ يَا رَعَاكَ البَارِي

- صَرِيعُ جَفْنَيْكَ يَنفِي عَنْهُمَا التُّهَمَا
فَمَا رَمَيْتَ وَلَكِنَّ القَضَاءَ رَمَى

- مَقَادِيرُ مِنْ جَفْنَيْكَ حَوَّلْن حَالِيَا
فَذُقْتُ الهَوَى مِنْ بَعْدِ مَاكُنْتُ خَالِيَاً

- فِي مِهْرَجَانِ الحَقِّ أَوْ يَوْمِ الدمِ
مُهَجٌ مِنَ الشُّهَدَاءِ لَمْ تَتَكَلَّمِ

كما سنجد له التشبيه الذى يعز على غيره ؛ ففى تصويره الحرب تجد مثل هذه التشبيهات المتوالية فى مجموعات ثلاث تضيق وتتسع دوائرها على التتابع :

ففى المجموعة الأولى ـ وهو يصور فيها الميدان ـ صورة عامة من بعيد يقول :

كَأنَّ السَّرَايَا سَاكِنَاتٍ مَوَالِجاً
قَطَائِعُ تُعْطَى الأمْنَ طَوْراً وتُسْلَبُ

كَأنَّ خِيَامَ الجيشِ فِي السَّهْلِ أيْنُقٌ
نَوَاشِزُ فَوْضَى فِي دُجَى اللَّيْلِ شُزَّبُ

كَأنَّ القَنَا دُونَ الخِيَامِ نَوَازِلاً
جَدَاوِلُ يُجْرِيهَا الظَّلَامُ وَيَسْكُبُ

كَأنَّ الدُّجَى بَحْرٌ إلَى النَّجْمِ صَاعِدٌ
كَأنَّ السَّرَايَا مَوْجُهُ المُتَضَارِبُ

كَأنَّ المَنَايَا فِي ضَمِيرِ ظَلَامِهِ
هُمُومٌ بِهَا فَاضَ الضَّمِيرُ المُحَجَّبُ

إنه يستعرض صورة عامة واسعة الإطار لا تتحدد فيها الملامح تحديدًا دقيقا ؛ ثم يقترب خطوة فيركز صورته على قطاع واحد فى مجموعته الثانية من التشبيهات ، هو قطاع الخيل،فينتقل مع أعضائها متقربا متفحصا . فيقول :

كَأنَّ صَهِيلَ الخَيْلِ نَاعٍ مُبَشِّرٌ
تَرَاهُنَّ فِيهَا ضُحَّكاً وَهْيَ نُحَّبُ

كَأنَّ وُجُوهَ الخَيْلِ غُرّاً وَسِيمَةً
دَرَارِيُّ لَيْلٍ طُلَّعٌ فِيهِ ثُقَّبُ

كَأنَّ أُنُوفَ الخَيْلِ حَرَّى مِنَ الوَغَى
مَجَامِرُ فِي الظَّلْمَاءِ تَهْدَا وَتَلْهَبُ

كَأنَّ صُدُورَ الخَيْلِ غُدْرٌ عَلَى الدُّجَى
كَأنَّ بَقَايَا النَّضْحِ فِيهِنَّ طُحْلُبُ

وبعد هذا التركيز والاقتراب المتفحص يوسع ميدان الصورة ثانية لتشمل الأفق كله ، وإن غلبت عليها العناصر الصوتية بعكس الصورة البصرية الأولى ، فى أبيات تكمل عناصر المجموعة الأولى :

كَأنَّ سَنَى الأبْوَاقِ فِي اللَّيْلِ بَرْقُهُ
كَأنَّ صَدَاهَا الرَّعْدُ لِلبَرْقِ يَصْحَبُ

كَأنَّ نِدَاءَ الجَيْشِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ
دَوِيُّ رِيَاحٍ فِي الدُّجَى تَتَذَأَّبُ

كَأنَّ عُيُونَ الجَيْشِ مِنْ كُلِّ مَذْهَبٍ
مِنَ السَّهْلِ : جِنٌّ جُوَّلٌ فِيهِ جُوَّبُ

وتأتى المجموعة الأخيرة مركزة على صورة معنوية واحدة تلتقطها من شتى الزوايا :

كَأنَّ الوَغَى نَارٌ . كَأنَّ جُنُودَنَا
مَجُوسٌ إذَا مَا يَمَّمُوا النَّارَ قَرَّبُوا

كَأنَّ الوَغَى نَارٌ . كَأنَّ الرَّدَى قِرىً
كَأنَّ وَرَاءَ النَّارِ حَاتِمَ يَدْأَبُ

كَأنَّ الوَغَى نَارٌ . كَأنَّ بَنِي الوَغَى
فَرَاشٌ لَهَا فِي مَلْمَسِ النُّورِ مَأْرَبُ

وهو فى تصوير المادى لا يغفل الحركة النفسية والجسدية المذعورة للأعداء المنهزمين إذ يخلع وعيهم حتى على الجمادات من حولهم مشخصا لها مشاعر وحركة :

يَكَادُونَ مِنْ ذُعْرٍ تَفِرُّ دِيَارُهُمْ
وَتَنْجُو الرَّوَاسِي ـ لَوْحَدَاهُنَّ مَشْعَبُ

يَكَادُ الشَّرَى من تحتِهِم يلِجُ الثَّرَى
وَيَقْضِمُ بَعْضُ الأرْضِ بَعْضاً وَيَقْضِبُ

تَكَادُ خُطَاهُم تَسْبِقُ البَرْقَ سُرْعَةً
وَتَذْهَبُ بِالأبْصَارِ أيَّانَ تَذْهَبُ

تَكَادُ تَمَسُّ الأرْضَ مَسّاً نِعَالُهُمْ
وَلَوْ وَجَدُوا سُبْلاً إلَى الجَوِّ نَكَّبُوا

قَعَدْنَا فَلَمْ يَعْدَمْ فَتَى الرُّومِ فَيْلَقَا
مِنَ الرُّعْبِ يَغْزُوهُ وآخَرَ يَسْلِبُ

فَوَلَّى وَمَا وَلَّى نِظَامُ جُنُودِهِ
وَيَا شُؤْمَ جَيْشٍ لِلفِرَارِ يُرَتَّبُ

يَسُوقُ وَيَحْدُو لِلنَّجَاةِ كَتَائِبَاً
لَهُ مَوْكِبٌ مِنْهَا . وَلِلْعَارِ مَوْكِبُ

مُؤَزَّرَةٌ بِالرُّعْبِ . مَلْدُوغَةٌ بِهِ
فَفِي كُلِّ ثَوْبٍ عَقْرَبٌ مِنْهُ تَلْسِبُ

إن اقتدار شوقى يبلغ حدّه الرفيع فى تقليب هذه الصور التشبيهية مستخرجاً منها ما يمكن. للتشبيهات العربية أن تتضافر فى خلقه من لوحة متنامة . فهو يبتعد أو يقترب بنقطة رصده للصورة ، ويخالف بين الزوايا ويتبع الأجزاء ، ويوسع أو يضيق فى أفق صورته ، حتى تأتى صورته مائجة بالحركة والصوت والحياة . والمشاعر ؛ وإن أعطاها لونا واحدا هو اللون الذى يطغى الظلام على عناصره ، لأنه يرصد حركة جيش يستعد للهجوم متخفيا تحت ستار الليل ، وهو اللون الجهم الذى يناسب مشاعر قوم سيفصل الغد فى آجالهم حياة أو موتا . أما حين يعمد إلى تصوير اللون وتمييزه فهو يبدع سواء أكانت ألوانه قليلة رقيقة كما نرى فى وصفه للآستانة :

مِنِّى لِعهدِكِ يا «فَرُوقُ» تَحِيَّةٌ
كغُيُونِ مَائِكِ أو رُبَى وادِيكِ
أو كالنسيمِ غدَا عَلَيْكِ وَرَاحَ مِنْ
فَوْقِ الرِّيَاضِ وَوَشْيِها المَحْبُوكِ
أو كالأصيلِ جَرَى عليكِ عقيقُهُ
أو سالَ مِنْ عِقْيانِهِ وادِيكِ
تلك الخمائل والعيون اختارها
لَكِ مِنْ رُبى جناتِهِ بارِيكِ
تالله ما فتن العُيُونَ . وَلَذَّهَا
كقلائِدِ الخُلْجَانِ فى هادِيكِ
عَنْ جِيدِكِ الحالى تَلَفَّتَتِ الرُّبَى
واستضحكتْ حُورُ الجِنانِ بِفِيكِ[٦٩]

أم كانت متعددة متجاورة كما فى تصويره للبحر الأبيض :

وَتَرَى الغِيدَ لُؤْلُؤا ثمَّ رطْبًا وَجُمانًا حَوَالِيَ الماءِ نثْرا
وكأنَّ السَّماءَ شِقًّا صَدَفٌ حُملا رَفيفاً وَدُرًّا
وكأن السَّمَاءَ والمَاءَ عَرْشٌ مُتْرَعُ المِهْرَجَانِ لَمْحاً وعِطْراً
أو ربيعٌ مِنْ رِيشةِ الفنِّ أبهى مِنْ ربيعِ الرُّبَى وَأَفْتَنُ زَهْرَا
ياسوارِى فَيروزجٍ ولُجينٍ بِهِما خُلِّيَتْ مَعَاصِمُ مِصْرا
فى شُعاعِ الضُّحى يَعُودانِ ماسا وعلى لَمْحةِ الأصائِلِ تبرا
ومشتْ فِيهِما النُّجومُ فكانتْ فى حَوَاشِيهِمَا يواقيت زَهْرا[٧٠]

أو متعددة ؛ تتناسخ فى تعاقبها . كما فى قصيدة «أيها النيل»:

وبِأىِّ نَوْلٍ أَنْتَ ناسِجُ بُرْدةٍ للضَّفَّتَيْنِ جَدِيدُهَا لَا يَخْلَقُ
تسْوَدُّ دِيباجاً إذا فارقْتَها فإذَا حَضَرتَ اخْضَوضَرَ الاستبْرَقُ
والماء تسكُبُه فَيُسْبَكُ عسْجدا والأرضَ تُغرِقُهَا فَيَحْيَا المُغْرَقُ
أَخلقت راوُوق الدهور وَلَم تَزَلْ بِكَ حَمْأَةٌ كالمِسْكِ لاتتروّقُ
حَمْراءُ فى الأحْواضِ إلاَّ أنَّها بيضاءُ فى عُنقِ الثَّرَى تتألَّقُ

إنه يجرى على سنن التعبير الفنى القَديم . ويلتزم بمعاييره الجمالية التقليدية إلا أن أناقة اللفظة . وصياغة العبارة تأتى على مقتضى الذوق الكلاسيكى الرفيع . ونتبين ذلك بجلاء فى أندلسيته المشهورة التى يعارض فيها ابن زيدون يقول :

إذا دعا الشَّوقُ لَمْ نَبْرَحْ بِمُنْصَدِعٍ
من الجَناحَيْنِ عَيٍّ لا يلبّينا
يا سارِىَ البَرْقِ يَرْمِى عَنْ جَوَانِحِنَا
بَعْدَ الهُدُوءِ وَيَهْمِى عَنْ مَآقِينَا
بِاللَّهِ إنْ جُبْتَ ظَلْمَاءَ العُبَابِ عَلَى
نَجائِبِ النُّورِ . مُحْدُوًا بجبرينا
وأخرزْتَ شُفُوفَ اللازَوَرْدِ على
وشْىِ الزَّبَرْجَدِ مِنْ أفْوَافِ وَادِينَا
وَحَازَكَ الرِّيفُ أرْجَاءً مُؤَرَّجَةً
رَبَتْ خَمَائِلَ وَاهتَزَّتْ بَسَاتِينَا
فَقِفْ إلى النِّيلِ وَاهْتِفْ فى خَمَائِلِهِ
وانْزِلْ كَمَا نَزَلَ الطَّلُّ الرَّيَاحِينَا
ويا مُعَطَّرَةَ الوادِى سَرَتْ سَحَراً
فَطَابَ كُلُّ طَرُوحٍ مِنْ مَرَامِينَا
ذَكِيَّةَ الذَّيْلِ لَوْ خِلْنَا غِلَالَتَها
قَمِيصَ يُوسُفَ لَمْ نُحْسَبْ مُغَالِينَا
سُقْيا لِعَهْدٍ كَأَكْنَافِ الرُّبَى رِفَةً
أنّى ذَهَبْنا وأعطافُ الصِّبا لِينا
إذِ الزمانُ بِنا غَيْنَاءُ زاهِيةٌ
تَرِفُّ أوْقاتُنا فيها رياحِينا
والشَّمْسُ تختالُ فى العِقْيانِ تَحْسَبُها
بلْقِيسَ تَرْفُلُ فى وشْى اليمانينا
إن غازلَتْ شاطِئَيْهِ فى الضُّحى لبِسا
خمائِلَ السُّنْدُسِ المَوْشِيَّةَ الغِينا
وباتَ كُلُّ مُجاجِ الوادِ مِنْ شجرٍ
لوافِظَ القَزِّ بِالخَيطانِ تَرْمِينا[٧٢]

إن هذه الصورة الزاهية الفخمة لتشى بطبيعة شوقى وترف حياته المرفهة . كما تنم عن إرهاف حاسته الفنية واقتداره الذى تعز مجاراته فى اختيار الألفاظ التى يؤدى بها معانيه . فألفاظه فى هذا الوصف تتحدر كنثير اللؤلؤ أناقة ولمعانا . والعناية بالصياغة وروعة الأسلوب من السمات الكلاسيكية الأصيلة التى تنشد الكمال والتألق . فهو يجرى على قانونها فى الانتقاء . والاختيار . حيث تتسق الألفاظ مع جوهر المعنى وطبيعة الموضوع . فى المديح والرثاء تتسم الألفاظ بالرصانة والجلال :

يَوْمُنا على الدستورِ آنا
نرى من خلف حوزته فؤادا
أبو الفاروق نرجوه لفضل
ولا نخشى لما وهب ارتدادا
ملأنا باسمه الأفواه فخرا
ولقبْناه بالأمس العِمادا
نناجِيه فنرعى حكما
ونسأله فنستجدى جوادا[٧٣]

قصر الأعزة ما أعز حِماكا
وأجلّ فى العلياء بدر سماكا

تتساءل الغرب المقدس بيتها
أأعيد بانى ركنه فبناكا
شرفا عزيز العصر فت ملوكه
فضلا وفات بسنيه مو بجلاكا
الترك تقرأ باسم جدك فى الوغى
والغرب تذكر فى الكتاب أباكا
نسب لو انتمت النجوم لعقده
لترفعت أن تسكن الأفلاكا

يموت فى الغاب أو فى غيره الأسد
كل البلاد وساد حين تستند
قد غيّب الغرب شمسا لاسقام بها
كانت على جنبات الشرق تتقد
نعى الغمام إلى الوادى وساكنه
برق تمايل منه السهل والجلد
يا بانى الصرح لم يشغله ممتدح
عن البناء ولم يصرفه منتقد[٤٤]
وهل تلقى منايانا الرواسى
فتهوى ثم تضمرها الفلاة
وتكسر فى مراكزها العوالى
وتندفن فى التراب المرهفات
وبخشى الليث فى الغابات ظهرا
وكان لاتقر بها الحصاة
أبا الوطن الأسيف بكتك مصر
كما بكت الأب الكهف البنات

وفى الوصف ترق الألفاظ وتترقرق . أو تتدفق بحسب طبيعة الموصوف . كما سبق أن رأينا فى وصفه للنيل أو مغانى تركيا . أو الأندلس . أو مصر . وفى الهجاء أو المداعبة تكاد ألفاظه تصور المهجو تصويرا كاريكاتوريا . بالغ الإيلام فى الهجاء . بالغ الفكاهة فى المداعبة . وقد مر هجاؤه فى «الزغاليل» ورشيد رضا وعرابى وغيرهم . ونستطيع أن نجد فى هجائه أيضا المبادئ الكلاسيكية وقيمها الفنية والموضوعية . فى هجائه يفرق بين المهجو ذى الأصل الرفيع مثل رياض باشا حيث تحتشم ألفاظه وترق :

- كبير السابقين من الكرام
برغمى أن أنالك بالملام
- أنت الكبير على المدى
فاربأ بنفسك يارياض
الـ ـذل عشش فى الوزا
رة بعد دولتكم وباض
ذهب الرجال فلاحيا
ء ولا احتشام ولا انقباض
فإذا أردت تشبها
بالأصغرين فلا اعتراض

أما إذا هجا أحد «الأصغرين» فإن ألفاظه تهزل وتصل إلى حد العامية إذ إن الكلاسيكية لا تسمح «للعامة» بمكان فى المأساة «وإنما تجعل مكانهم الوحيد هو الملهاة» . لذلك رأينا لألفاظه توريات عامية فى هجاء الزغاليل» :

- قالوا الزغاليل سادوا
فقلت لا عن رويه
ألبس فى كل يوم
للورد فى مصر «غيه»

- يا ليت شعرى والأفهام حائرة
ما غية اللورد فى تلك «الزغاليل

- اللورد قال صراحه
«زغلولنا» سنجربه
«ونزقه» ونوسه
ونحبه و نقربه
فإذا تكامل ريشه
وبدا هناك «تقلبه»
فهناك دنلوب ومن
من شكله «سند نلبه»

كما نرى هذه التوريات العامية فى هجائه للطفى السيد الذى كان يرأس تحرير صحيفة «**الجريدة**» لسان حزب الأمة . فهو يعيره بأصوله العامية . وأجداده الفلاحين . الذين كانوا يضربون «**بالجريدة**» على أرجلهم أيام عباس الأول . جد عباس حلمى الثانى . يقول على لسان لطفى السيد :

ماذا يرجى مثلى إن قلت أو لم أقول
ألسر «الجريدة» على رجلى من عهد عباس الأول!

فهو يتلاعب بلفظ «الجريدة» مشيرا إلى أن من كانوا يضربون بها فى أيام عباس الأول . قد اتخذوا منها شعاراً لهم على أيام عباس الثانى .

ثم ينزل إلى العامية فى هجائه للشيخ عبد الكريم سلمان ــ وكان نظره قد ضعف ــ الذى ارتبط بحزب الأمة وجريدته . فيقول :

قالوا على «شيخ» الأحزاب
فى العباسيه الجديده
داير على كل الأبواب
ساعى «يحس» بجريده[٧٥]

وهكذا تسعفه ألفاظه حيث ينتقى من وفرة وافرة . وتتسق مع موضوع شعره ارتفاعا وانخفاضا فى ذوق رفيع يستهدى بالقيم الكلاسيكية الأصيلة . وهو فى ارتفاعه قد يصل باللفظة إلى حد من التألق لم تبلغه فى تاريخ اللغة الطويل بما تحمله من تداعيات ، يستغل فيها ظلال الإيحاءات المتعددة للفظة الواحدة . ولنأخذ مثالا على ذلك لفظة «العين» وإيحاءاتها وظلالها فى أندلسيتيه المشهورتين : ففى

«النونية» صورة موسعة يبنيها على زوايا متعددة من إيحاءات الكلمة وظلالها :

١ ـ «الدمع» ينظم مراثى عظماء العرب فى الأندلس

٢ ـ «عيون القوافى» ـ بمعنى غررها ـ تكاد تحرك ثراهم طربا للشاعر الغريب وشعره المعجب .

٣ ـ مصر المحبة «تغضى» على ما أصابه وإن كانت «عينا» من الجنة تفيض بالكافور .

٤ ـ والشوق إليها يحركه البر فيكون المطر «دموعا» تجيب دموع الشاعر وهكذا تتراوح الصورة فى استغراقات طويلة ولكنها ترسو دائما عند «العين الباصرة» وهى عين دامعة مشوقة إلى مصر :

نسقى ثراهم ثناء كلما نثرت دموعنا نظمت منها مراثينا
كادت عيون قوافينا تحركه وكدن يوقظن فى الترب السلاطينا
لكن مصر وإن أغضت على مقة عين من الخلد بالكافور تسقينا
كأم موسى على اسم الله تكفلنا وباسمه ذهبت فى اليم تلقينا
ياسارى البرق يرمى عن جوانحنا بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا
لما ترقرق فى دمع السماء دما هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا

وهو فى «السينية» يعتمد فى تداعياته على تراكب طبقات الإيحاءات . وليس على تعدد الزوايا كما فعل فى النونية . ففى أبياته الثلاثة :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى
وهفا بالفؤاد فى سلسبيل ظمأ (للسواد من عين شمس)
شهد الله لم يغب عن جفونى شخصه ساعة ولم يخل حسى[76]

نجد أن تعبير (**السواد من عين شمس**) هو الذى يكون الأساس المحورى للصورة ، وأن ماحوله من ألفاظ تشكل روافد فرعية تساعد حركة التداعيات فى تكوين الطبقات المختلفة ، التى تتراكب بهذا النسق :

«يهفو الفؤاد فى سلسبيل الجنة إلى سواد عين شمس» :

(أ) الأسودان : التمر والماء .
(ب) السواد : الأرض الزارعة ، كسواد العراق وسواد الريف .
(ج) سواد العين عدستها التى تبصر بها .
(د) سواد عين شمس : هى المطرية ومنزله فيها .
(هـ) السواد : الشخص البعيد لاتبين ملامحه
(و) السواد : اللون المحتشم لملابس النسوة المحترمات فى ذلك العهد .

لقد ترك الشاعر أمه فى منزله بالمطرية ـ ريف عين شمس ـ وهى سيدة تركية وقور ، ترتدى السواد كعادة نساء العلية ، وأمه هى العين التى كان يرى العالم بها ، ومذ غادرها خلت جفونه من العين التى تبصر ، فهى محض جفون فقط ، فأمه «سواد» منزله ، ومنزله فى المطرية «سواد عين شمس» ، وكل ذلك هو سواد عين الشاعر التى خلفها فى مصر ، ورحل عنها بجفون خالية من الباصرة فعين لا ترى مصر هى عين عمياء . ومع هذه الطبقات تمتلىء الصورة بهذا السواد الكثيف ، ولكن : أى لون يراه المغترب سوى هذا السواد ؟

هكذا يرتفع شوقى بإبداعه الفنى فى إطار الكلاسيكية . التى كانت المنهج المناسب له : إمكانات فنية . ورؤية موضوعية تحكم موقعه من مجتمعه .

١٠

ومنذ ارتفع نجم شوقى فى سماء الحياة الأدبية المصرية . ولفت إليه الأنظار كان من الطبعى أن يتجه إليه النقاد بأسلحتهم . **ويمكننا أن نسلك نقاد شوقى فى تيارين أساسيين : أولها التيار اللغوى التقليدى . والثانى التيار الموضوعى المحدث . أو تيار المجددين .**

بدأ التيار التقليدى **بالمويلحى واليازجى وداود عمون** حول مطلع القرن ، فأثار حول شوقى قضية ذات وجهين : التجديد وجزالة الألفاظ ، ثم تحولت فيا بعد إلى جزالة الألفاظ والموازنة بين شوقى وحافظ على يد الشيخ عبد العزيز البشرى الذى حمل لواء هذا التيار بعد فرسانه الأول .

لقد جاء شوقى بألفاظه الناعمة الرقيقة التى تعيش عصرها ومجتمعها المرفه الخاص ، بعد ضجيج ألفاظ البارودى التى تنتمى إلى عصر الفحول من عباسيين وأمويين وجاهليين .

وطبعى أن العصر الذى تدوى فى أسماعه ألفاظ البارودى لن يرى فى قصيدة شوقى :

خدعوها بقولهم حسناء والغوانى يغرهن الثناء

سوى همس قد فقد الجزالة وقوة الأسر . وأين يقع هذا من جلجلة البارودى فى :

ردى التحية يامهاة الأجرع
وصلى بحبلك حبل من لم يقطع
هل من طبيب لداء الحزن أو راق
يشفى عليلا أخا حزن وإيراق
هنيئا لربنا ماتضم الجوانح
وإن طوحت بى ـ فى هواها ـ الطوائح
ظن الظنون فبات غير موسد
حيران يكلأ مستنير الفرقد

ودعك من حماسياته

وبحر من الهيجاء خضت عبابه
ولاعاصم إلا الصفيح المشطب !
توسطته والخيل بالخيل تلتقى
وبيض الظبا فى الهام تبدو وتغرب[78]

ووصفياته :

وذى نعرات يقطع الأرض ساريا
على غير ساق . وهو بالأرض أعرف
له فوق أعناق الرياح سبائب
مجرة : منها قصير ومسدف
إذا سار عن أرض غدت وهى جنة
وإن حل أخرى غمها منه زخرف

يكون حياة للنفوس.. وربما
ضبت منه نار أو سطا منه مرهف
يسير على متن الهواء وربما
يخفض سجلاً فى البحار فيغرف
فلأيا بلأى ماتولت حداءه
مزمجرةٌ هوجاء بالقاع تعصف(٧٩)

أخذ هؤلاء النقاد على شوقى أنه مجدد(٨٠) . وأن تجديده يقضى على روح الجزالة فى الشعر العربى .. وألق فى روع شوقى أنه مجدد أيضا . بمسرحه . وبشعره الغنائى . وذكر فى مقدمته للشوقيات أنه لاينبغى له أن يهجم بالتجديد فجاءة . ودون روية وتأن(٨١) . حتى تبدد هذا الوهم بعد حين .

وثارت قضية الجزالة مرة أخرى فى موازنة الشيخ البشرى بين شوقى(٨٢) وحافظ . وكان حافظ يرى أنه وريث البارودى ــ رب السيف والقلم ــ(٨٣) فى صفتيه جميعا . ورأى غيره فيه ذلك . فوازنوا بين ألفاظه الطنانة . وألفاظ شوقى . وسموا ذلك جزالة وادعوا أن حافظا يتفوق على شوقى بها .

وجاء التيار الثانى . المجددون . فبدأوا فى نشر مفهومهم للشعر الحديث دون أن يصطدموا بشوقى بادىء ذى بدء . ففى عام ١٩٠٩ (٨٤) أخرج **عبد الرحمن شكرى** الجزء الأول من ديوانه . وقدم له بمقدمة يتضح منها هذا الاتجاه الجديد . وفى عام ١٩١٣ قدم **العقاد** الجزء الثانى من ديوان شكرى . وضح فيها الأساس النقدى الجديد لدور الشعر . كما يراه رواد هذا التيار . **فهو تعبير عن** النفس . وعن حياة الأمة المادية والاجتماعية . إلا أن هؤلاء الرواد المجددين لم يلبثوا أن أنشبوا أظافرهم فى شوقى على أثر ثورة الشعب عام ١٩١٩ . فأصدروا فى يناير وفبراير الجزءين اللذين صدرا من كتاب «**الديوان**» ثم أعادوا طبعهما بعد شهرين فقط لنفادهما . وفيه يقدمون وجهة نظر متكاملة حول شعر شوقى بشكل خاص . والشعر التقليدى بشكل عام . ثم يقدمون رؤيتهم لما يجب أن يكون عليه الشعر الحقيقى . وقد أثاروا حول شوقى قضايا نقدية منهجية تمس روح الشعر . ودوره الاجتماعى .

لقد عابوا على أحمد شوقى : انعدام الشخصية . وانعدام الوحدة العضوية . والولوع بالأعراض دون الجوهر والانحصار فى التقليد الجامد . ولقد عنفوا بسوقى ماشاء لهم شبابهم وماشاء لهم تغير وجه الحياة بعد ثورة الشعب المستمرة . وقد استخذى لهم شوقى بقدر ما استخذت الطبقة التى عاش يبررها صوته أمام الطبقات الثائرة . وهم فى هجومهم عليه يقدمون نظرتهم الجديدة لما يجب أن يكون عليه الشعر(٨٥) :

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء . لامن يعددها ويحصى أشكالها وألوانها . وليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء . ماذا يشبه . وإنما مزيته أن يقول لك ماهو . ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع . وإنما همهم أن يتعاطفوا . ويودع أحسُّهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه» .

وفى هذا يختلف المنهج الجديد عن القديم كما يقول العقاد «**على نوع الشعر وجوهره . ثم على أدائه وطبقته**» .(٨٦) على أن العقاد بعد أن هدأت فورة الحماس الشبابية تلك . وتراخت المدة . على ثورة الشعب . وعادت الأمور إلى اتئادها . يعود إلى الاعتراف لشوقى ببعض ماكان ينكره عليه . دون أن يتنكر لمبادئه العامة . ولمفهوم الشعر لديه . فيقول فى كتابة «**شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى**»(٨٧) :

«فى أحمد شوقى ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا . وهبط شعر الشخصية إلى حيث لاتتبين لمحة من الملامح ولاقسمة من القسمات ...»

«ومراس الشعر أربعين سنة خليق أن يبلغ بصاحبه الذروة العليا من صنعة لاتقيده بشىء غير التوقيع والتنسيق..»

«فالإنصاف أعدل الإنصاف فى أمر شوقى أنه فى طبيعته واحد من أبناء بيئته . يعيش كما يعيشون . وينظر إلى الدنيا كما ينظرون . وأنه حين يمتاز فإنما يكون ذلك من عمل الصناعة أو العمل الذى ينال بالتدريب والرياضة»

ولقد أصاب العقاد كبد الحقيقة فيما قال .

إن القضايا التى أثارها النقاد التقليديون والمجددون يمكن أن تكون صحيحة فى بعض وجوهها . إلا أنها تشكل أعراض الأزمة التى أوصل أحمد شوقى قصيدة الشعر التقليدية إليها . **أما صلب الأزمة وجوهرها فهو أن شوقيا وإن وضع التراث القديم نصب عينيه وجعله مثله الأعلى . إلا أنه كان يفعل ذلك بروح الشاعر الكلاسيكى وقيمه . وهى روح لا تتسق والشعر العربى الغنائى الذاتى بطبيعته .**

فقضية جزالة الألفاظ . وماتوَهَّمَه التقليديون من تجديد أحمد شوقى فيها . يحكمها مبدأ «الاعتدال والوضوح»(٨٨) نتيجة لكون الأدب الكلاسيكى أدبا يصدر عن العقل ويحكم المنطق . ومصدر وهم التجديد هنا هو غرابة ماطلع به شوقى على آذان يسيطر عليها البارودى . بألفاظه المجلجلة . وشوقى لم يكن مجددا ، وإنما كان يمارس التقليد بمنهج فنى غريب عن الروح السائدة فى القصيد العربى فحسبوه مجددا . فى الوقت الذى كان يضع التراث القديم موضع الاستيحاء ويستمد منه جمالياته الأساسية فى الصياغة . وكان هذا فارقا أساسيا بينه وبين سائر المقلدين الآخرين لأن تقليديته كانت محكومة بضوابط منهجية لاتحكم تقليدية غيره . وهذا مافات من وازنوا بينه وبين حافظ إبراهيم أو غيره من أعلام التيار التقليدى .

صحيح أن هناك فوارق أساسية أخرى كالانتماء الاجتماعى والتعليم وغير ذلك . مما يعيد قضية الموازنة بين ابن الرومى وابن المعتز والتى حكم فيها ابن الرومى حكمه الصحيح المشهور . وهو أن ابن المعتز إنما يصف ماعون بيته حين يصف القمر بأنه زورق من فضة

تثقله حمولة من عنبر . إلا أن الموازنة بين شوقى وغيره من الشعراء التقليديين تحمل بعدا آخر جديدا . وهو أنه شاعر بلاط إقطاعى . يعى وضعه فى هامش طبقته ويعبر عن قيمتها بالمنهج الصحيح الذى يحمل رؤيتها الاجتماعية والفنية وهو المنهج الكلاسيكى . بينما يتبنى الشعراء الآخرون التعبير التراثى دون وعى بتخلفه ـ فى مواصفاته القديمة ـ عن التعبير الصحيح . لا عن انتمائهم الاجتماعى فحسب . بل عن الروح الجديدة للعصر الحديث الذى يختلف فيه البناء الاجتماعى اختلافا جذريا عن بناء المجتمع الذى قيلت فيه القصيدة التقليدية . وعاشت تعبر عن روحه .

لقد طوّع أحمد شوقى القصيدة التقليدية لتعبر عن انتماء اجتماعى محدد . تطويعا تقبله القيم الكلاسيكية . وإن أبته روح القصيدة التراثية . بينما مضى الشعراء الآخرون يضربون على الوتر القديم الذى يرضى قلة من النقاد ذوى الثقافة التقليدية . ولكنه لم يعد صالحا للأذن التى تسمعهم من الذين يتطلعون إلى فن جديد يعبر عنهم . وبتعبير آخر . كان شوقى يعى دوره . ويتوجه إلى جمهوره المحدد . فيرضى ذلك الجمهور . بينما كان الشعراء الآخرون فى واد وجماهيرهم بمطالبها فى واد آخر . فظلوا بلا جماهير . وظلت جماهيرهم بلا شعراء. وهذا الوعى الاجتماعى من الفوارق الأساسية بين شوقى وغيره من الشعراء . وهو الذى جعله يتبنى منهجا فنيا صالحا لانتمائه الاجتماعى . بينما مضى الآخرون دون أن يتبينوا مناهج فنية تعبر عن جماهيرهم . فانفصلوا عنها . وأدرك هذا الواقع النقاد المجددون الشبان . وهذا ماجعل هذه الجماهير تتخاطف كتابهم النقدى فور طبعه . كما يروى العقاد فى الديوان(٨٩) .

أما النقاد المجددون فقد كانوا يعيشون انتماء اجتماعيا صحيحا . فكانت دعوتهم للتجديد إرهاصاً من إرهاصات التغيير الذى أعلنته ثورة ١٩١٩ . ثم كان صدامهم لشوقى تعبيرا فنيا عن الصدام الاجتماعى الذى أنجزته الثورة بالفعل .

كانوا ينتمون إلى القوى الاجتماعية التى تعادى من ينطق باسمهم شوقى . وكانت هذه القوى فى مرحلة التحضير للثورة . فى الفترة التى ظهر فيها ديوان شكرى بجزأيه اللذين تحمل مقدمتاهما : الدعوة إلى مفهوم جديد للشعر . وأداء جديد بالشعر تعبيرا عن هذه القوى المستكنة

وعندما انفجرت الثورة . تفجر الصراع بين أبنائها الساعين إلى تعبير جديد عن حياة جديدة . وبين شوقى المدافع عن القديم فى الحياة . وفى الفن . كانت هذه الثورة فى بعض مبادئها امتدادا للثورة العرابية . بل كان قائدها نفسه هو أحد «بقايا» العرابيين . سعد زغلول الذى طالما هجاه شوقى . وكان المجددون الشبان . يستظلون بظله . فكان أباهم الروحى وزعيمهم . فكانوا ينتمون إذن إلى معسكر الفقراء من أبناء الطبقة المتوسطة . والقوى الشعبية الأخرى .

وإذا كانت الثورة الديموقراطية فى فرنسا قد قدم لها مفكروها الرومانسيون وعاشوا انتصارها . فإن العقاد ورفيقيه قد أرهصوا بالثورة المصرية منذ ١٩٠٩ . ثم عاشوا انتصارها بعد ١٩١٩ . لذلك فإن من الطبيعي أن تلتق دعوتهم للأدب الجديد مع كثير من المبادىء الرومانسية(٩٠) الأوربية وبخاصة فيما نادوا به من صدق التجربة . وإبراز الشخصية والوحدة العضوية . ونبذ الأغراض التقليدية .

لقد عابوا على شوقى ماعابته الرومانسية على الكلاسيكية مثل امّحاء الشخصية . والصنعة . ولكنهم أثاروا قضايا أخرى لم تكن نتيجة اتجاه شوقى الكلاسيكى . وإنما هى ميراث من مواريث الشعر العربى منذ نشأته المبكرة مثل الافتقار إلى الوحدة العضوية والأغراض التقليدية .

أما قضية انعدام الشخصية فهى من تطويعات شوقى التى تأباها طبيعة الشعر العربى ذاته . ولكنها من الآثار الكلاسيكية الضارة التى اجتلبها شوقى . أو قل اجتلبها الانتماء الاجتماعى لشوقى . فتحت ظل سلطان المجتمع الأرستقراطى وقيمة الإقطاعية تمحى(٩١) ذاتية الحاشية والأتباع .

وإذا كانت الكلاسيكية الأوربية لم تعان أزمة من ذلك لأنها أهملت الشعر الغنائى . واهتمت بالشعر المسرحى . فإن تعبير الفن العربى ينحصر فى القصيدة الغنائية التى هى فى المقام الأول ذاتية بطبيعتها .

وهكذا تصدع الركن الأساسى فى القصيدة التقليدية لدى شوقى . وكان هذا أخطر ماوجه إليه من انتقاد . لقد كانت دعوة العقاد هنا صحيحة تماماً ، من حيث نظرها إلى طبيعة الشعر العربى الغنائية . ومن حيث اتساقها أيضا مع منهجه الرومانسى الذى يعبر تعبيرا طبيعيا عن انتمائه الاجتماعى والسياسى لقوى الثورة الشعبية .

وكذلك كانت قضية الصنعة،عابها العقاد على شوقى . متبنيا الموقف النقدى القديم الذى يعلى من شأن الطبع . ويسقط الصنعة . إلا أن منهج شوقى الكلاسيكى لايعتبرها عيبا . فالعناية بالصياغة وتجويد الأسلوب من القيم المرعية فى الكلاسيكية(٩٢)

وفى واقع الأمر لم تبلغ الصنعة أن تكون عيبا فى شعر شوقى . بل لعلها كانت بديلا عن العيب الأساسى . وهو انعدام الشخصية . ويكفى أن توازن قصيدته فى نجاة سعد زغلول وهو يكرهه :

لها وثمالـــــل ربـــــانها ودق البشـــائر ركبـانها

ولها يقول :

وفى الأرض شر مقــاديره لطيف السمـــاء ورحمانها

ونجّى الكنانة من فتنة تهددت النيـــل نيرانها

أيا سعد جرحك ساء الرجال فلا جـرحت فيك أوطانها

وقتلك العنــاية بالراحتين وطوّق جيــدك إحسـانها

وربعت كما ريعت الأرض فيك نواحى السماء وأعنانها(٩٣)

بما قاله حافظ فى المناسبة ذاتها وهو يحب سعدا :

الشعب يدعو الله يازغلول أن يستقل على يديك النيل

إن الذى اندس الأثيم لقتله قد كان يحرسه لنا جبريل

أيموت سعد قبل أن نحيا به؟ خطب على أبناء مصر جليل!

النسر يطمع أن يصيد بأرضنا سنريه كيف يصيده زغلول

لنرى كيف يمكن أن تتفوق الصنعة الدقيقة على الطبع الذى يفتقر إلى الكثير من أدوات الفن ووسائله .

* * *

أما ما وجه لأحمد شوقى من طعن لافتقاد شعره الوحدة العضوية . وأما دعوة الوحدة العضوية ذاتها ـ وهى دعوة رومانسية أوروبية فى أساسها ـ فهى أشبه فى خروجها على روح الشعر العربى وطبيعته . بما أتاه شوقى من تطويع الشعر العربى الغنائى لمبادىء الفنية الكلاسيكية التى وضعت أساساً للشعر المسرحى .

والدليل على ذلك أن أصحاب الديوان أنفسهم . ومن قبلهم خليل مطران . لم يستطيعوا النجاح فى تطبيقها على شعرهم ذاته إلا فى حدود القصيدة القصصية غالباً . وهو استثناء يؤكد القاعدة فالشعر العربى منذ أصل نشأته يتأبى على هذا القيد . فهو شعر له مواصفاته الخاصة . ومن أهمها أن وسيلة تلقيه : الإنشاد للسماع . لا الكتابة للقراءة . والوحدة العضوية فى حال مثل هذه سوف تكون عبئا على السامع ، قبل أن تكون عبئا على الشاعر.ولقد تنبه إلى ذلك نقادنا القدماء فعابوا اتصال بيتين فى المعنى والصياغة . فما بالنا بقصيدة كاملة .

وكذلك الحال بالنسبة للأغراض التقليدية . فهى عيب لايوجه إلى شوقى خاصة . وإنما هو شائع فى الشعر التقليدى كله . لم ينج منه حتى أصحاب الديوان أنفسهم .

لقد وصل الشعر التقليدى مع شوقى إلى قمة التطور التى يستطيع بلوغها . وكانت عبقرية شوقى خير ختام لهذا الشكل التراثى . الذى تخطاه العصر بتطور أنساقه الاجتماعية . وتسارع إيقاع الأحداث فيه .

وإذا كنا نقول مع شوقى ضيف[٩٥] إن شوقيا قد أوصد باب القصيدة التقليدية بكلتا يديه . فقد كان من الخير أن يظل الباب موصدا على هذه النهاية الباهرة . بدلا مما تطالعنا به الصحف السيارة فى أيامنا هذه من نماذج رديئة ؛ فعصرنا له أشكاله الفنية التى لايصلح غيرها للتعبير الفنى عن قضاياه .

الهوامش :

(١) لطيفة محمد سالم :
«القوى الاجتماعية فى الثورة العرابية» الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨١ . ص . ص١١٧ ـ ١٢١
ومن هذه القوانين ما صدر فى الأعوام : ١٨٣٧ . ١٨٤٢ . ١٨٤٧ . ١٨٥٤ . ١٨٥٥ . ١٨٥٨ . وهى تنظم ملكية الأراضى وحقوق التصرف فيها بالبيع أو الهبة أو التنازل أو الميراث..

(٢) عبد العظيم رمضان :
«صراع الطبقات فى مصر : من ١٨٣٧ إلى ١٩٥٢» المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ط١ : ١٩٧٨ . ص . ١٩ . ص : ٨٥ . ٩٥ .

(٣) ديڤيد س . لاندز . ترجمة عبد العظيم أنيس :
«بنوك وباشوات» . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٦ . ص . ص : ٧١ ـ ٧٤
وراجع كذلك :
عبد العظيم رمضان . السابق ص . ص : ٦١ ـ ٦٢ .

(٤) لطيفة سالم . السابق ص . ص : ١٢٤ ـ ١٢٦ .

(٥) محمد فريد :
«مذكراتى بعد الهجرة» . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٨ . ص : ١٤٠ وقد اطلع محمد فريد بنفسه على خطابين من رجال السلطان إلى عرابى بهذا المعنى .

(٦) لطيفة سالم . ص . ص : ٢٥٠ ـ ٢٥٤ . ٤٥٠ .

(٧) عبد العظيم رمضان . ص . ص :٢١ ـ ٢٢ .

(٨) يروى محمد فريد ـ فى المصدر السابق ص . ص : ١٥٦ ـ ١٥٧ ـ أن أحمد لطفى السيد باشا قد صرح له أكثر من مرة أنه يؤمن بضرورةبقاء الاحتلال . والانفصال عن تركيا .

(٩) نفسه ص :١١٩ .

(١٠) شوقى ضيف : «شوقى شاعر العصر الحديث» دار المعارف ط٢ ص . ص : ١٠ ـ ١١ . و : أحمد محفوظ : «حياة شوقى» . مطبعة مصر . ص . ص : ٥ ـ ٧ .
راجع أيضا : مقدمة شوقى للشوقيات . وقد أعيد نشرها فى عدد مجلة الهلال . نوفمبر ١٩٦٨ . وهو خاص عن شوقى .

(١١) فؤاد كرم : «النظارات والوزارات المصرية» ط . دار الكتب ج١ ص : ٥ . ٧٥ .

(١٢) محمد تيمور : «المؤلفات الكاملة» . الهيئة العامة للتأليف والنشر . ٩٧١ جـ١ ص : ١٨٧ .

(١٣) فؤاد كرم : السابق . ص : ٨ . ٩١ .

(١٤) طاهر الطناحى : «بناة النهضة العربية .» . كتاب الهلال مارس ١٩٥٧ . وهو مختارات من كتاب جورجى زيدان : «مشاهير الشرق» ومعنى العبارة حسب تفسير أحمد عرابى : «أيها الفلاحون العاملون بالمقاطف» ص : ٣٦ .

(١٥) عز الدين إسماعيل : «الأدب وفنونه» دار الفكر العربى . القاهرة ط٤ ١٩٦٨ ص : ٥١ .

(١٦) عدد الهلال الخاص عن شوقى . ص : ٢٦ . ومقدمة شوقى المنشورة فيه ص . ص : ١٦ ـ ١٨ .

(١٧) محمد صبرى السربونى : «الشوقيات المجهولة» . دار المسيرة . بيروت ١٩٧٩ . ص : ١٠ . وأحمد محفوظ السابق ص : ١٣ . د . شوقى ضيف : السابق ص : ١٤

(١٨) السابق ص : ٨٧ .

(١٩) زوجة الخديوى من ابنة حسين باشا شاهين . وهو رجل ثرى ثراء ضخما . على حد قول أحمد محفوظ فى كتابه حياة شوقى ص : ١٦ . ٣٢ .

(٢٠) أحمد محفوظ : السابق ص : ٧٤ .
وراجع : مصطفى كامل : «أوراق مصطفى كامل : المراسلات» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ . ص : ٦٢ . وكان الاسم الرمزى للخديو فى المراسلات المتبادلة بين محمد فريد ومصطفى كامل هو «الشيخ» . راجع الخطابين ٥ . ٧ ص : ١٠٩ . ١١١ .
ويعترف فريد أنه كانت هناك مراسلات سرية بين مصطفى والخديو . لم يعلم هو نفسه بها . وقد استطاع شوقى الحصول عليها لمصلحة الخديو بعد وفاة مصطفى . عن طريق شقيقه على فهمى كامل . ولم يطلع فريد عليها . راجع مذكراته ص : ٦٦ .

(٢١) كتابه السابق ص : ١٧ . راجع أيضا طه حسين : حافظ وشوقى . الخانجى ١٩٦٦ ص .ص : ٢١٤ . ٢١٥

(٢٢) صبرى السربونى : السابق ١ / ٢٥٥ . ونشرتها اللواء فى ٢٩ / ٩ / ١٩٠١ .

(٢٣) نفسه ص : ٢٥٧ . وما بعدها .

(٢٤) نفسه ٢٦٢ .

(٢٥) نفسه ٢٦٧ .
ودى ويت قائد من البوير استخدم الثيران فى كسر حصار ضربه الأعداء حوله .

(٢٦) نفسه ٢٥١ .

(٢٧) نفسه . الموضع نفسه . وهى فى عدد الهلال ص : ٣٣ بزيادة أبيات .

(٢٨) أحمد شوقى : الشوقيات . المطبعة التجارية . القاهرة ١٩٧٠ ط١٦ / ٢١٠ .

(٢٩) السربونى ١٧٥ .

(٣٠) الشوقيات ١ / ١٥٣ .

(٣١) السربونى ٢ / ٢٠١ وتاريخها ٧ / ٦ / ١٩٢٦ .

(٣٢) تشغل من الشوقيات المجهولة حيزا كبيرا . من ٥٥ إلى ٩٧ . وتواريخها متقاربة . مابين مارس ١٩٠٧ . ومايو ١٩٠٨ .

(٣٣) السربونى ١ / ٥١ . ونشرا فى صحيفة «الإقدام» بتاريخ ٢٢ / ٦ / ١٩٠٨ .

وارتباط حافظ بالأستاذ الإمام معروف ومشهور . كذلك عداوة الإمام للخديو . معروفة .

(٣٤) نشرت في صحيفة « الصاعقة » بتاريخ ٧ /١١ / ١٨٩٧ واشترك فيها وضعها مصطفى لطفي المنفلوطي . والسيد توفيق البكري . وسجن المنفلوطي بسببها . راجع : السربوني ٢ ص : ١١٤ ــ ١١٥ .

(٣٥) محمد فريد : ٥٧ . ٦٦ . وانظر رأيه في شوقي ص : ١٣٧ .

(٣٦) السربوني ص . ص : ٩٨ ــ ٩٩ والخطاب لأحمد زكي باشا .

(٣٧) نفسه ١٠٣

(٣٨) ١ / ١٩٨ . ٢٠١ ــ ٢٠٢ .

(٣٩) الشوقيات . ص . ص : ١٧٣ ــ ١٧٤ .

(٤٠) محمد فريد ص . ص : ٥٥ ــ ٦٥ وكذلك مصطفى كامل ص . ص . ١٣٨ ــ ١٣٩ . ٢٠٧ .

(٤١) الشوقيات ٣ ص . ص : ١٥٨ ــ ١٥٩ . وكان العلم المصري أحمر اللون آنذاك .

(٤٢) نفسه . الطبعة القديمة ٢ / ٢١٤ وما بعدها .

(٤٣) محمد فريد ص . ص :١٦٥ ــ ٢٠٥ ، ٣١٣ . ومواضع أخر . وقد وصلت الحملة فعلا إلى سيناء . وحاولت اجتياز القناة ليلة ٢ ــ ٣ فبراير ١٩١٥ . ولكنها فشلت . وجهزوا حملة أخرى في إبريل ١٩١٦ ولكنها فشلت كذلك .

(٤٤) طه حسين : السابق ص . ٢٢ . ود . شوقي ضيف . ص . ص : ١٥٣ ــ ١٥٤ .

(٤٥) عن سياسة عباس حلمي العربية . راجع محمد فريد ص . ٣٠٨ . أما هجاء شوقي للشريف حسين . فراجع الشوقيات ١ / ١٠٥ . ولمدحه ٢ / ٨٥ . وفي رثائه ٣ / ١٥٠ وما بعدها .

(٤٦) أحمد محفوظ ص . ص : ٧٠ ــ ٧١

(٤٧) السربوني ٢ / ١٩٦ .

(٤٨) نفسه ٢ / ٢١٧ .

(٤٩) نفسه ص . ص ٢٣٠ ــ ٢٣١ .

(٥٠) الشوقيات ٤ / ٧١ . وهي من شعر عام ١٩٣٠ .

(٥١) نفسه ٢ / ١٥٨ .

(٥٢) نفسه ٤ / ١٠ وما بعدها . وكتبها عام ١٩٣١ .

(٥٣) محمد عيسى هلال .

« المدخل إلى النقد الأدبي » الأنجلو المصرية ط٢ ١٩٦٢ ص ٧٢٤ . و « الأدب المقارن » . الأنجلو المصرية ط٤ . ص ٣٧٨ .

(٥٤) محمد مندور

« الأدب ومذاهبه » دار نهضة مصر ص . ص ٤٤ ــ ٤٥ . و « في الأدب والنقد » دار نهضة مصر ص .ص ١٢٠ ــ ١٢١ .

و عز الدين إسماعيل : السابق ص . ص ٥١ ــ٥٢ .

(٥٥) محمد هلال . السابق ص . ٢٨ .

(٥٦) الشوقيات ٤ ٢٠٦ ــ ٢٠٧ .

(٥٧) محمد هلال ص ٣٣ .

(٥٨) الشوقيات ١ ٢٠ ــ ٢١

(٥٩) نفسه ٤٢ ــ ٤٣ .

(٦٠) نفسه ٢٥٥ ــ ٢٥٦ .

(٦١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي . كتاب الهلال يناير ١٩٧٢ ص . ص . ١٤٥ ــ ١٤٧ .

(٦٢) الشوقيات ١ / ٣٩ .

(٦٣) نفسه ٩٩ . وما بعدها .

(٦٤) ٣ / ٤٢ .

(٦٥) ١ / ٢٠٨ . وما بعدها .

(٦٦) ٢٠١ .

(٦٧) ٢ / ١٥٤ .

(٦٨) ١ / ٥٣ ــ ٥٥

(٦٩) ١ / ١٦٦ .

(٧٠) ٤ / ٦٦ .

(٧١) ٢ / ٦٥ ــ ٦٦ .

(٧٢) ٢ ١٠٤ ــ ١٠٨ .

(٧٣) ٤ / ١٥ . ٢٠٢ .

(٧٤) ٣ / ٦٢ . ٤٢ .

(٧٥) السربوني ٢ / ٦٣ . ٦٧ .

(٧٦) الشوقيات ٢ / ٤٦ .

(٧٧) ديوان البارودي . دار المعارف ١٩٧١ ج٢ ص ٢٤٩ . ٣٢٦ .

(٧٨) نفسه ١ / ١٥٦ . ١٩٦ . ٩١ .

(٧٩) نفسه ٢ / ٢٩٠ .

(٨٠) شوقي ضيف ٨٨

(٨١) المقدمة المنشورة في مجلة الهلال . و السربوني ١ : ٢٠ ــ ٢١ .

(٨٢) أحمد محفوظ : ٩٨ . ١٥١ .

(٨٣) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٣ . ٢٠

(٨٤) شوقي ضيف ١٠٢ . ١٠٣ .

(٨٥) العقاد : الديوان . دار الشعب . القاهرة ط٣ ص ٢٠ .

(٨٦) نفسه ص : ١٢٩ .

(٨٧) شعراء مصر وبيئاتهم ص . ص : ١٢٠ ــ ١٢٦ . ١٣٤ .

(٨٨) محمد مندور . في الأدب والنقد ص ١٢٠ .

(٨٩) ص ١١٥ .

(٩٠) غنيمي هلال الأدب المقارن ص . ص ٣٨٠ ــ٣٨٤ . ٤١١ ــ ٤١٢ .

(٩١) نفسه . ٣٧٩ . و مندور : في الأدب والنقد ١٢٣ .

(٩٢) مندور . نفسه ١٢٠ .

(٩٣) الشرقيات ١ . ٢٦٢

(٩٤) ديوان حافظ إبراهيم دار العودة . بيروت ١ ١١٠ وراجع للمزيد من الموازنات بين حافظ وشوقي طه حسين السابق مواضع متفرقة .

(٩٥) شوقي ضيف . ص ٧

شعرية الشوقيات

رأى فى مقولة "البدائل" فى الخطاب النقدى العربى

حمادى صمود

الجمع بين «حافظ» و«شوق» فى مهرجان يحرك فى النفس الرغبة ويملؤها رهبة. فالجيل الذى أنا منه عليه للشاعرين دين، وأى دين! ومناسبة كهذه تدعوه لتأدية بعضه عجزا عن تأديته كلّه. فمن منّا، من الابتدائى يافعا إلى الجامعة شابا، غابت عن مخيلته صورتا الرجلين: «حافظ» بطربوشه «المجيدى» (كما نسميه بتونس) مهتمّ الوجه فى أنفة واستعلاء، أبيض الشارب، مهلّع القميص شيئا ما كأنه زعيم نقابى، و«شوق» مفكرا غارقا فى التفكير، حاملا رأسه، من ثقل، بالوسطى والسبابة والإبهام (إن لم تخن الذاكرة)، وكنت كثيرًا ما أخلط بينه وبين الفيلسوف الفرنسى «هـ. برجسون» لغير سبب واضح.

والحق أن «حافظ» كان أقرب إلينا فى سنى التعليم الأولى، فكتاب القراءة كان حافلا بقصائد من الشاعرين، أستحضر منها لشوق بعض الأراجيزك: «**العمال**» التى يقول فى مطلعها:

ايها العمال أفنوا العمر كدًا واكتسابا..

و«الجدة» التى مطلعها:

لى جدةٌ ترأفُ بى أحنى علىَّ مِنْ أبى

كذلك قرأنا «**اليمامة والصياد**» ولم نحفل، إذ ذاك، إلا بقصيدة «الجدة» لأسباب واضحة.

أما لحافظ فأستحضر قصيدتين: «**اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها**» و«**فتاة اليابان**»

ولم نفقه من عرض القصيدتين شيئا كثيرا، ولكن اللهجة الطاغية عليهما كانت تحركنا وتحرك معلمنا، فكنا بين الدرس والدرس نردد كاللازمة بصوت مرتفع مقطّع على نحو ما:

هكذا «الميكادو» قد علمنا أن نرى الأوطان أما وأبا

أو

مالقومى ضيعوها فدهاها مادهاها

هذا مثار الرغبة فى الحديث عن الرجلين، فأما الرهبة ... فمنذ تقدمت بنا السن وعلّمونا أن ننفذ إلى الشعر من مقاييس وقوانين وضوابط تميز جيده عن رديئه، وتحل الشعراء فى مراتب حسب تقدمهم فيه أو تأخرهم عنه، منذ أصبح الشعر ثقافة عرفنا أن حافظ وشوق أكبر شعراء العربية فى الثلث الأول من هذا القرن إطلاقا، وعرفنا أن للشعر إمارة نصّبوا «شوق» أميراً عليها، ولولا التمسك بـ «التوحيد» والخوف من المنازعة فى السلطان لأشركوا حافظ السلطة. كما عرفنا أن شعرهما إحياء للسنن وشد الحاضر إلى الماضى،

اتقاء الانبتات والكفر . فاستلها أبرز ما فى موروثنا الشعرى ، وصاغاه على قدر مشاغل الوقت . فساهمتها مجمع قرون ومعرض فنون .

هذا بعض عذرى لـ «حافظ» إذ سكت عنه . فلقد شاعت نزوات البرامج أن أعاشر . أيام كنا نعد مناظرة «التبريز» ، شعر «شوقى» بعض المعاشرة ، ثم عشت ، بعد ذلك ، مغامرة صديق «محمد الهادى الطرابلسى» عندما رحل فى الشوقيات ، سنوات عديدة ينتق خصائص أسلوب الرجل فى حياكتها .

كما أعتذر ل «شوقى» فالحديث عنه مَدْخلى إلى بعض الخواطر فى مسألة «الشعرية» وإعادة النظر فى مقولة «النقص» التى ينبنى عليها الخطاب النقدى منذ ما يزيد عن ثلاثين سنة .

° ° °

لا جدال فى أن شوقى مساهمة من أهم المساهمات الشعرية العربية فى هذا القرن . ولا نبالغ إن قلنا إن حركات التجاوز التى نجمت تباشيرها فى حياة الرجل . وارتسمت معالمها خمس عشرة سنة بعد موته . واشتدت بداية من الستينيات . هذه الحركات لم تستطع ، فى مانقدر ، تحويل الذائقة العربية عن شعره . بل لعلها ساهمت أحيانا فى تثبيتها وتعزيزها .

والناظر فى الخطاب النقدى المنصب على الرجل وشعره يلاحظ تسلما واضحا بتفوقه الشعرى وقدرته العجيبة على صياغة القول صياغة تحقق الفعل الشعرى فى متقبلها ، ولا تخرج بعض قطاعات هذا الخطاب المتسمة بالعنف والتوتر عن هذا التسليم ، فلا تغيب عن العارف بتاريخ مصر السياسى فى الثلث الأول من هذا القرن الدوافع الحقيقية التى كانت تحرك العقاد ومن ورائه الديوان إلى النيل من شوقى بالنيل من شعره . وحتى إنْ تغافلنا عن هذه الخبايا وأقررنا بأن الصراع كان بين مفهومين للشعر ففيه دليل على سلطان «شوقى» وشعور الجماعة بأن تسرب طريقتهم فى قول الشعر مشروط بتكسير هذا «الصنم» أو زحزحته على الأقل .

كذلك لم يستطع النيِّرون من نقاد الجيل السابق ممن غَلَبَتْ على خطابهم النقدىّ نوازعهم الايديولوجية وانتماءاتهم السياسية غبن منزلة فى الشعر . وإن فضلوا عليه «**حافظ**» . وأخذوا عليه موالاته للقصر . وتأخره فى التعبير عن مهات الأمور وملماتها .

وإقرارنا بمنزلته من اقتناعنا بأن النقد الأدبى بمختلف اتجاهاته تجاوز ، الآن ، بشكل حاسم ، المقولات النقدية التى راجت فى بعض الأوساط ، حيث كان الإبداع يُحاكم بسلوك مبدعه وعقيدته . لا بقوانين بنائه وصيرورته . **فالتعلق بالأهداف النبيلة والدفاع عن «طموحات الشعوب المقموعة» لا يولد بالضرورة فنا راقيا ، كما أن الرغبة عن اعتناق هموم «الطبقات الكادحة» لا يمنع من النجاح الفنى . وليس من باب الصدفة أن يعود النقاد اليوم إلى بعض الآثار التى حوكمت بمقررات نقدية . علقت بها مضاعفات السياق التاريخى والسياسى . لإعادة تقييمها . بعد أن توفر لهم البعد الكافى .**

ولنا فى تاريخنا مثال صريح فى الدلالة على إمكانية المزاوجة بين الفن الراق والغاية «الخسيسة» . فمحاصرة «السجع» باعتباره طريقة فى إجراء اللغة علقت بها ، فى وقت ما ، وظائف لا يقرها الدين ، هذه المحاصرة تعنى من جملة ما تعنى الخوف من استمرار الشعائرية الوثنية عن طريق هذا الفن اللغوى .

وإنما استطردنا إلى هذا لنؤكد أن الإقرار بإمارة «شوقى» للشعر ، أو على الأصح لنوع من الشعر ، لا يعنى تبنى مواقفه الفكرية والاجتماعية والسياسية ، وليس ضروريا أن نفهم منه أننا ننسجم تمام الانسجام مع خطه الشعرى . فإنْ أكدنا أن شوقى «شاعر كبير» فلابد أن نؤكد أيضا أنه شاعر لا ينبنى شعره على «رؤية» متكاملة . والرؤية عنصر مهم فى تعريف الشعر . ونحن نستعمل المفهوم وفى ذهننا كل الاحترازات المعرفية والمنهجية التى أحاطت به فى النقد الغربى فى السنوات القليلة الماضية ، وهى احترازات انتهت إلى نقص فعاليته فى تمييز الخطاب الأدبى عن الخطابات الأخرى . ونعنى بالرؤية ، أساسا ، علاقة المنشئ بموضوعه وبالعالم الذى ينحت معالمه بالمادة المتوفرة لديه ، وهى فى هذه الحالة اللغة . أى أن نستطيع ، من البنى اللغوية القائمة فى نصوصه أمثالا للموجودات ــ وضعا أو وهما ــ أن نترصد النواة العميقة التى ترتد إليها مختلف المنجزات النصية ، باعتبارها الوالدة التى احتضنتها ، أو البؤرة التى أشعّتْ بها . فالغاية الوقوف على المحل الهندسى للنقلين : «المورفولوجى» و «الأنطولوجى» .

وكل أثر فنى أصيل يوفر لقارئه إمكانية القراءة الأفقية «الخطِّية» ، المؤسسة على علاقات التوزيع والمجاورة . وإمكانية القراءة العمودية تشقُّ الأثر شقاً رأسياً ، تتجاوز تشتته الظاهر وامتداده المساحى ، وترده بالحمل والتأويل والحفر إلى نقطة البدء ، هَوَسا قاهرا أو شوقا تائها أو أملا لاهثا . فأنت إن كنت إزاء تجربة شعرية فذة استطعت متى تسلحت منهجيا أن تردها كلها أو جلها إلى صورة أو معنى أو رسم . فقصائد كقصائد «**بودلير**» «**القطط** . **والجيفة . والنورس**» . على مابينها من تباعد ظاهرى . تنسجم . فى نسيجها الباطن . فى نطاق المقابلة الأم التى تستغرق كل ديوانه «**أزهار الشر**» وهى مقابلة «**اللازورد**» «**والهاوية**» . ومدخل هذه المقابلة ومعتمدها معنى «**النور**» فى ديوانه .

نستبعد أن يوفر شعر شوقى هذه الإمكانية لأسباب ، منها غزارة الكم وتفاوت الكيف وتنوع المجارى والأغراض . بل والأجناس الأدبية . فليس بإمكان الباحث الفرد ، مهما كان المنهج فذا ، أن يحيط بما يزيد عن ستة عشر ألف بيت من الشعر على المنهج الذى أسلفنا .

واعتقادنا أننا حتى إن وفرنا ما يكفي من الجهد ، وأمنّا استقامة المنهج ، لم نقف على مرادنا . والسبب ، في رأينا ، أن شوقي شاعر كبير ولكن على نحو ما ، أو حسب تصور للشعر ما .

فأين تكمن «شعرية الشوقيات» ؟

* * *

تحديد «الشعرية» ، متى خرجنا به عن المقررات النظرية العامة المحيطة بالخطاب الشعري منزوعا عن الإنجازات الفردية ، أمر «عسير» في ذاته ، يكاد لا يوجد في عاداتنا النقدية . فلئن اهتم النقاد العرب ، منذ فترة مبكرة ، تحت ضغط العامل الديني العقائدي ، بالأساس ، بتحديد «إنشائية» الكلام من وجهة عامة لا تختص «شعرية» الشعر ، من جهة ما هو طريقة مخصوصة في إجراء المباني على المعاني ، لئن اهتموا بكل ذلك فإنهم لم يولوا أسلوب الشاعر الفرد عناية كافية . والسبب ، على ما نرى ، أسباب من أهمها انبناء النقد عندنا ، في مستوى الأصل المعرفي العميق ، على الوفاق لا على الخلاف .

فالمهم تقدير مدى انسجام التجربة الفردية مع الأصول المقررة لا مدى خروجها عنها وإثرائها لها ، فالشاعر ليس شاعرا من جهة ما يضيف وإنما هو شاعر من جهة ما يأخذ ويحتذي ، والمطلوب منه ليس الإبداع وتكسير طوق اللغة ، ودفعها إلى استكشاف متاهات الوهم والخيال ، وإنما النسج على منوال القدماء ، وإن شاء إبداعا وابتداعا فليولد مما وضعوا ، أمّا أن يضع وضعا على غير مثال فمحظور .

ولا يهمنا في هذا المقام أن نعدد النتائج السلبية التي رشحت عن هذا الفهم . ولكن يهمنا أن نلفت النظر إلى نتيجة كان لها بعيد الأثر في تأخر خطابنا النقدي وبقائه معتمدا على الحدس والتخمين والتقريب : نعني بذلك غياب الممارسة الأسلوبية للأثر التي تسمح بتحديد نصيبه الموروث ونصيب المبدع في العمل الفردي متى اكتملت لدينا المعرفة الآنية والمعرفة الزمانية .

والمحاولات اللغوية القديمة كشروح الدواوين بقيت قاصرة ، رغم أهميتها كمساهمة نقدية وأهمية بعض النتائج التي توصلت إليها ، عن إدراك هذه الغاية ، لانعدام الوسيلة المنهجية ، ولانعدام إمكانية المقارنة بين التجارب السابقة لما يدرس والمتزامنة معه .

ولا ريب أن التجارب الشعرية الفذة إنما كانت كذلك بما أضافت لا بما أخذت ، ومن النقاد من كان حادّ الوعي بالمسألة ، ولقصور أداة البحث لم يحول انطباعه إلى اختبار وتجريب ، ومن تحدث منهم عن خصائص الشعر عند شاعر إنما جازف لامتناع القطع في الحكم أو لتعذره .

والبحث اليوم ، شاعر بهذه الفجوة يحاول جاهداً سدها ، ولقد أخذت بعض مؤسسات التعليم العالي عندنا على عاتقها توجيه البحث هذه الوجهة ، ويلزمنا وقت طويل لنختبر من الداخل خصائص التجارب الرائدة في الشعر العربي . وعلى كل فبحوزتنا اليوم بعض طلائع هذا البحث مما قد يسمح بدفع البحث عن «**الشعرية**» ، في مستوى التجربة الفردية ، إلى الأمام . فلنا معرفة لا بأس بها ، بمؤسسات الخطاب الشعري والبلاغي في التراث النقدي القديم ، وأعمال **جابر عصفور عن** «**الصورة الفنية**» و«**مفهوم الشعر**» مساهمة متميزة في الموضوع ، ولنا أيضا ، عن تجارب الشعر القديمة بعضها لاشك ، معلومات آنية مدققة ، نذكر منها مساهمة **جمال الدين بن الشيخ** في تحديد «**الشعرية**» إلى القرن الثالث ، من خلال تجارب مهمة على رأسها تجربة «**التجديد**» في القرن الثاني . وقد نشر البحث بالفرنسية سنة ١٩٧٥ .

ونشير ، في الأخير ، إلى العمل المهم الذي أنجزه **محمد الهادي الطرابلسي** لمحاصرة «**خصائص الأسلوب في الشوقيات**» محاصرة تعقبت هذه المدونة في أدق جزئياتها ، مما يسمح لصاحبها بتركيز أحكامه النقدية على أساس التحليل والوصف . ومن مزايا هذا العمل أنه يقدم للباحث مادة جاهزة يمكن الانطلاق منها لتقدير مواصفات هذه التجربة أولا ، وربما خصائص اتجاه كامل في كتابة الشعر ثانيا ، رغم صعوبة الربط بين الاهتمام الآني ، وقد انحصر فيه هذا العمل ، والاهتمام الزماني . واعتمادنا على هذا العمل ، في محاولة تحديد بعض مظاهر «**الشعرية**» عند «**شوقي**» كبير ، وإن كنا ، ربما ، صغنا بعض المسائل صياغة مخالفة .

* * *

تستمد «الشوقيات» خصائصها ، بنسبة كبيرة ، من خصائص الشعر العربي . وطابع التقليد فيها واضح ، بل إن الشاعر اتخذ من الرجوع إلى السنن الأصيلة في صناعة الشعر واستلهام بضع موروثنا منه مذهبا . ومن ثم بدا الشعر في الديوان صناعة وثقافة وتحكما في اللغة عجيبا ، ومعرفة بأسرار أجراسها ودقائق معجمها وأفانين عقدها وتأليفها . ومظاهر هذا التقليد كثيرة نكتفي منها بما يبدو أكثر دلالة على انسجام نهج الشاعر في قول الشعر مع نهج القدماء . وتأتي الصورة في طليعة هذه المظاهر .

يبدو من تحليل «خصائص الأسلوب في الشوقيات» أن أبرز خصائص الصورة فيها هي :

(أ) تنتظم الصورة عند شوقي علاقتان : علاقة التشابه وعلاقة التجاور . وقد تولد عنهما التشبيه والاستعارة والكناية .

(ب) غلبة التشبيه وقد جاء مرسلا ، في الغالب ، على الأصول المقررة في ترتيب عناصره ، مع نزعة واضحة إلى استعمال «الكاف» أكثر من غيرها من الأدوات .

(ج) الاستعارة كانت تصريحية بنسبة كبيرة .

(د) ساهمت الكناية بنسبة كبيرة في بناء الصور الشعرية في «الشوقيات» .

(هـ) نحت شوقي الصورة ، إجمالا ، من نفس المادة التي نحت منها الشعر القديم ، الظبية والبقرة الوحشية للمرأة الجميلة المعشوقة ، النور للحقائق الروحانية والخصال والعلم والمعرفة ... الشمس للقوة والجاه .

(و) الغالب على تصوير «شوقي» تعويض المحسوس بالمحسوس ، ومن ثم كان تصوير المجرد بالمجرد محدودا جدا .

فما دلالة كل هذا ؟

نبدأ أولا برفع الالتباس عما قد يظن أنه مفارقة ، بسبب الجمع في نفس التقاليد الشعرية بين التصريح والكناية . فالوجهان ، متى نزلنا اللغة في سياقها الاجتماعي ، متصلان . فنحن نعرف ، مثلا ، في تقاليدنا البلاغية ، أن الكناية تمثل الجانب المقموع من اللغة ، وهي دليل الصراع بين الطبيعة والثقافة ، أي بين الدلالة كما يجب أن تكون بالاصطلاح وبين ما تقتضيه المواصفات الحافة باللغة ، ويتأكد بالبحث أن نشأة الكناية ، في الخطاب البلاغي العربي ، اتصلت في المنطق بالجنس ، أي بمالا تسمح الأخلاق بالتصريح به ، ثم تطورت وتفرعت حتى أصبحت نهجا في الأداء ، لا موجب لاستعماله إلا بلاغته . فتعايش التصريح والكناية ليس فقط سنة اتبعها القدماء ، وإنما هو مظهر قارٌّ في الكلام البشري عامة .

وغلبة التشبيه على الصورة وتأخر الاستعارة ، ثم بناء ما جاء منها على التصريح عميق الدلالة لا فقط على ارتباط «شوقي» بنهج القدماء في قول الشعر ، وإنما على ارتباطه بشئ أهم ، هو علاقة مستعمل اللغة باللغة . فلئن كان التشبيه ظاهرة عامة في التجارب «الكلاسيكية» فإن التمسك بالتصريح والاحتراز من الاستعارة ، والاكتفاء منها بما لا يعطل الفهم ، أمر شديد الاتصال بمؤسسات الخطاب الأدبي في التراث العربي .

ولقد سبق أن بينا ، في غير هذا المقام ، أن أحوال هذا الخطاب اكتملت تقريبا في القرن الثالث ، وأنها اكتملت لأسباب متعددة ، حول مصطلح أساسي هو مصطلح «البيان» . وهذا يدل على أن العلاقة بين العربي واللغة علاقة تفهم وتعقل وإدراك المسمى من الاسم ، وهو ما يسمى في الدراسات الشعرية اليوم «الوظيفة الإفهامية» ، وليتم هذا يجب أن تكون طاقة الإرجاع في النص كبيرة ، بحيث لا يقوم حاجز بين اللغة وما تدل عليه . وعلى هذا بنوا تصورهم للخطاب الأدبي ، فهو خطاب يستمد شرعيته من قدرته على تحقيق التواصل كوظيفة قاعدية لا نقاش فيها ، ثم على الشاعر أن يعلق به بعد ذلك ما شاء من الأغراض . ومن معاني هذا التصور انصهار الوظيفة الإنشائية والوظيفة الإفهامية ، وعلى هذا قولهم إن أحسن الشعر ما كان كالكلام . فتصرف الشاعر في اللغة مشروط بمراعاة صيرورته لدى مستهلكه ، ولذلك كانوا يحذرون الشعراء من الإغراب والإبعاد ، ومعلوم أن مفهومي «القرب» و «البعد» كانا من أهم المفاهيم النقدية في باب الصورة ، ومعلوم أيضا أن محاصرة تجربة كتجربة أبي تمام سببها خوفهم من أن يدخل الخلل على النواميس التي تحدد علاقتهم باللغة .

ومهم جدا أن نقدر في دراستنا للشعر مثل هذه الروابط لنعمق معرفتنا بأسباب التوتر أو الانسجام بين الخطاب المنجز والخطاب المقدر العميق . وسنعود إلى هذه المسألة بعد حين .

ومن مظاهر احتذاء «شوقي» حذو القديم التزامه الكامل ببحور الشعر العربي ومحافظته ، تقريبا ، على نسبة التواتر التي نعرفها للشعر القديم . فالبحر «الكامل» يستأثر بالثلث تقريبا . وقد قالت العلماء بالشعر «ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره» . ولعل مظهر الخروج الوحيد ، في مجال العروض ، متى قارنا نتائج ابن الشيخ بنتائج الطرابلسي هو ما أشار إليه الأخير من تفوق للرجز ، حتى احتل المرتبة الثانية ، في حين أكد الأول أنه بحر بدأ يتقهقر بشكل حاسم في القرن الثالث . ويذهب صاحب «خصائص الأسلوب» إلى أن التوسل «بالرجز» سمة أصالة وعتاقة . هو فضل أصالة على الأصيلين إذ رجع إلى سنة الرجاز كما اشتهرت في القرن الأول . ونحن نحترز من هذا التخريج إذ كاد استعمال البحر يقتصر على مشغل تعليمي ، نشك في قدرته على استفزاز طاقة الإبداع والخلق في الشاعر .

وعلينا أن نلفت النظر هنا إلى أمر لا يلح عليه الدارسون بالقدر الكافي ، وهو أن القديم عند «شوقي» يشمل ما كان يسمى «القدماء والمحدثون» بمعنى أنه واقع خارج الصراع الذي دار بين الاتجاهين . يدل على ذلك اعتماده الكبير على البحور المجزوءة ، وهو من سمات حركات التجديد في القرن الثاني ، وسيعمل الشعر الحديث على إحيائها ، كما تدل على ذلك معارضاته ، فلم يكن يحركه إلى كتابتها إلا الفن الخالص .

ويمكن أن نعد ارتياحه إلى التعابير الجاهزة والاقتباس مظهراً من مظاهر التقليد في شعره ، شريطة أن ننبه إلى الإضافات الهامة التي أضافها النقاد في ما يتعلق بهذا النوع من التعبير ، فقالوا بأن لها قيمة أسلوبية لا تنكر ، إذ تمثل قطْعاً في تناسق مستويات الكلام ، وتزامن القديم والحديث ، أو المألوف وغير المألوف ، يشد النظر إلى البناء في ذاته ، وإذا ما تم ذلك قلنا بوجود الأثر الشعري .

إلا أن تصرف «شوقي» في هذه القوالب محتشم ، لا يدل على إرادة في إعادة بنائها بما يلائم غرضه من خلقه الشعري ، والوحيد الذي قد نجد له بعض الطرافة تزامن القالب جامدا ومشتقا في نفس البيت ، وليس في هذا بالضرورة قيمة فنية متميزة ، وإنما هي نماذج تصلح لمن يروم دراسة المسافة التي تقطعها اللغة ، في تحولها من المستوى العادي إلى المستوى الفني . من هذا القبيل قوله :

مازلت تركب كل صعب في الهوى   حتى ركبت إلى هواك حمامي

[ش ، ٣ / ١٣٨ ؛ ٩][1]

فركوب الصعب جامد ، وركوب الموت إلى الحبيبة لا ستحالة الوصل مشتق منه ، لكنه اشتقاق نصادفه فى بعض الشعر ، من جهة ، ثم إنه لا يتطلب قدرات خارقة من ناحية ثانية .

ومظاهر التقليد فى « الشوقيات » غير ما ذكرنا كثيرة ، أشارت إليها الدراسات ،وتبسط فى تحليلها « **الطرابلسى** » بأناة العلماء وصبرهم .

هذه لغة الشعر[٢] القديم طبعا ، فأين لغة الشاعر ؟ أيمكن أن يكون شأنه ما قال أحد دارسيه : « **ولقد اجتهدنا فى البحث عن بصمات شوق فى الشوقيات فوقعنا فيها على بصمات عمالقة الشعر العربى القديم** »[٣].

* * *

ويبقى له ، مع ذلك على الناس والأذواق السلطان الذى نعرف . ولا نظن أن مرد سلطانه حظوة شعره بسنة (code) أخرى فى التعبير هى الموسيقى التى أخرج عليها الأستاذ « محمد عبد الوهاب » بعض شعره . نعم إن « **مضناك جفاه مرقده** » أشهر بكثير من مطولته « **همت الفلك واحتواها الماء** » ولكن السبب كامن فى ضوابط السلوك الثقافى فى المجتمع وقنواته لا فى ذات الكتابة .

إن أسئلة من هذا القبيل حملت الباحثين على التشكيك فى إمكانية الأسلوبية التطبيقية ، لأنهم رأوا أنها تنتهى دائما إلى مضايق لا قدرة للباحثين على الخروج منها . وإن هم قبلوها فبشرط أن تكون وصفا آنيا محدودا خالصا من كل عيار أو مقياس للقيمة ، أى أن تكون منهجا فى التحليل لا سلما للتقييم ، فالأسلوبية غير النقد وإن كانت تمت له بسبب .

وإذا كان الأدب يستعصى إلى هذا الحد على علم الأدب فلا اختيار للباحث إلا أن يزج بتجربة القراءة فيه فى تجربة الكتابة لدى الشاعر ، وأن يسترق السمع إلى منشأة اللذة عله يقع بالمعايشة والتعاطف على ما قد تثبت المقارنة ، فى مابعد ، أنه من روح الكاتب وخالص عطائه .

وعقيدتنا أن من أبرز مولدات الشعر عند شوقى ، إن لم يكن أبرزها إطلاقا ، توظيفه ، بكيفية لعلها لم تستقم لغيره من شعراء جيله ، إمكانيات اللغة الصوتية إلى أبعد حد ، وقدرته على خلق إيقاع متميز متعدد الدلالات ، ثم إنه زاوج بين هذه الإمكانية وهندسة البيت فى الشعر العربى والتفعيلة ومختلف تقاليبها ، تركيبا المقطعى ، القافية ، العروض ... ليخلق من الإيقاع فعلا شعريا .

فقد عَمَد ، بشكل شبه مطرد ، إلى المجانسة بين الأصوات « المعزولة » فى نفس البيت ، سواء من جهة الصفات الأساسية أو الثانوية :

الفلك بعد العسر يسر أمرها واستقبلتْ ريح الأمور رخاء
وتأهبتْ بك تستعدُ لزاخر تطأ العواصف فيه والأنواء
وجمعت بركبها إلى رسأنها تلقى الرجاء عليه والأعباء
فاشدد بأرباب النهى سُكّانها واجعل ملاك شرعها الأكفاء

[ش ، ٣ / ٩ ، ٣٦ - ٣٩]

لا تغيب ، حتى على القارىء العادى ، أهمية بعض الأصوات فى هذه الأبيات ، لا سيما حرف الراء من جهة انتشاره (لا يخلو منه بيت) وتجمّعه (٥ مرات فى البيت الأول ، ٤ مرات فى البيت الرابع) مما يخلق فى المتقبل الإحساس بأنه صوت المولِّد لمفعول الشعر .

ومن الأبيات تنشأ بعض الموافقات بين مكوناتها وصفة من صفات هذا الحرف ، وهى صفة التكرير . والتكرير يعنى شيئين على الأقل : **التعاقب والرجوع** ، لأن اللسان يقع على المخرج أكثر من مرة ، ويؤدى هذا بدوره إلى معنى آخر ، هو **معنى الثقل والطول** ، ولنا فى نسيج الأبيات ما يمكن تأويله بأحد المعنيين ، فعندنا فى التعاقب صريح الفعل « **رجع** » وفيه معنى العودة والإعادة وهو ضرب من التكرار ، والتعاقب أيضا فى مقابلة **العسر ≠ اليسر** فى صدر البيت الأول وفى تعاقب الجمع والمفرد،وإن كان على غير نظام محدد (أمرها / **أمور** ، **الرجاء / الأعباء سكانها / شراعها**) ثم لا نستبعد أن يكون البناء الثنائى الطاغى صورة لهذا التعاقب (**العسر** ، **اليسر** ، **العواصف** ، **الأنواء** / **راكبها** ، **ربانها** / **الرجاء** ، **الأعباء أرباب النهى** ، **الأكفاء** / **سكانها** ، **شراعها**) .

أما الطول فبارز فى غلبة المقطع الطويل المنفتح على أماكن حساسة من بنية البيت : العروض والضرب . أما العروض فانتهت ثلاث مرات بصوت هاوٍ ، ينقطع معه النفس (ها) بينما كان الضرب همزة مفتوحة معتمدة حركة طويلة منفتحة ، كما يظهر الثقل من بعض الكلمات ، إما من جهة صيغتها الصرفية أو من جهة معناها : زاخر العواصف ، الأنواء ، أعباء . فالاسترخاء الغالب على البيت (وقد جاءت فى ضرب البيت الأول كلمة من نفس الأصل) هو السبب ، فى تقديرنا ، فى ظاهرة أخرى أطرف ، وهى تحويل وجهة النص من المستعار له إلى المستعار ، بالإغراق فى وصفه إلى درجة ترقّ فيها العلاقة بين الطرفين ، وتتسع مساحة الصورة بشكل تنقلب فيه المراسم ، فيصبح المحمول موضوعا والمسند مسنداً إليه،فتكبر طاقة الإيحاء لأن البنية أصبحت مفتوحة على أكثر من قراءة . فمن استلاب الصورة الواصفة الصورة الموصوفة ينشأ الفعل الشعرى .

ولئن كنا فى الصوت المعزول نحترز من التأويل خوف إسقاط ما نرغب من النص على النص ، وحمله قسرا على ما يوافق مراسمنا فى التحليل ، والمسألة فى الدراسات اللسانية والشعرية محل جدل حاد ، فإن دلالة الظاهرة تصبح أوضح من المجانسات الصوتية التى تتم بين وحدات أكبر .

فمن الأساليب المتواترة فى «**الشوقيات**» الترديد . وهو يجريه فى مجارٍ مختلفة ، ويعلّق به وظائف متعددة . فكثيرا ما يجنح الشاعر إلى إعادة الكلمات أو المركبات (syntagme) بصورتها ، لكن بتبديل معناها أو علاقتها فيبرز على أديم النص نتوء ، قد يسيح مشكلا فضاء يحتضن الصورة ، وإذ ذاك يحصل من تناظر المقطعين فعل شعرى ثابت : ونأخذ على ذلك مثلا بيتا لم يفقد شحنته الشعرية رغم كثرة استعماله وهو قوله :

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت

≠

عينى فى لغة الهوى عيناك

فى البيت عدة مظاهر مهمة أبرزها ترديد المركب الاسمى وإحلاله نفس الحيز من الصدر والعَجُز تقريبا ، مولّدا تناظرا انسحب على كل بيت : تناظر بالمحل والمعنى بين طرفى الصدر (**تعطلت ≠ خاطبت**) **وهو بالمحلّ والوظيفة النحوية والضمير المتصل بين طرفى العجز** (**عينى / عيناك**) . وترديد المركب يفتح البيت على حركتين متقابلتين هما الانحباس (**تعطلت**) والانفتاح (**خاطبت**) . وهما القطبان اللذان تدور عليهما علاقة الإنسان باللغة ، فالمجاز مهرب وثغرة تفتح فى سلطة المواضعات والنواميس المتحكمة فى علاقة الأسماء بالمسميات، والفن هو بالأساس انتصار على مضايق اللغة ومضايقاتها وإضافتها بالوهم والتقول إلى ما لا تضاف إليه عادة حتى تنسرد علاقات وتفتح ممالك ينشئها الشاعر إنشاء . فاللغة قد تقف بالمستعمل العادى ولكنها لا تقف بالفنان،لأنه عارف بخبايا مسالكها ومغمور مفاتنها .

وبالرغم من أن الصورة فى البيت غير متطورة،لم يسمح لها التركيب **الإضافى بالإفلات من ربقة التشبيه،فإن تأثيرها عميق لأنها تستند** إلى صورة التناظر الحافة بالبيت .

والشاعر يستغل ظاهرة الترديد بنسبة هامة وينزلها من البيت منازل مختلفة . وقد تصل إلى درجة عالية من الكثافة . بحيث يتقلص الإيقاع فى البيت . ويتقوقع على أقل ما يمكن من الأصوات :

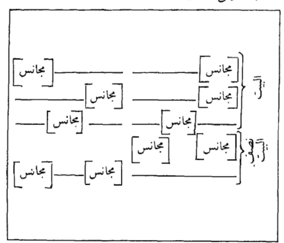
لحظها لحظها . رويدا رويدا كمْ إلى كمْ تكيد للروح كيدا

[ش . ٢ / ١١٨ . ١]

وفى البيت سلم للمجانسات : مجانسة بين الأصوات منفصلة، ومجانسة بين الكلمات . ومجانسة بين الحركات والفواصل ... وهذا باب من أبواب الشعر الكبرى . فالشعر . وقد أدرك ذلك القدماء ونادى به المحدثون . نزوع إلى التوحد حتى تكون القصيدة كالصوت المفرد على حد قول الجاحظ ، والبيت عودٌ على بدء ورد الأعجاز على الصدور من توق الأصوات إلى الاندماج والتلاحم . ففى الأصل اللاتينى versus معنى العودة والانقلاب على العقب . ولقد أكدت المدرسة الفرنسية فى الإنشائية ، فى إحدى نزعاتها ممثلة فى الباحث الأستاذ «**جان كوهين**» (**J. Cohen**)،أن النزعة إلى «**التنميط**» الصوتى أهم مغارس «**الشعرية**» فى الشعر .

ومن مظاهر استغلاله للطاقة الصوتية كثرة اعتماده على الجناس . والنظر فى الجناس فى «**الشوقيات**» وفى الأشكال التى استقاها «**الطرابلسى**» ما يكشف عن ظاهرة خطيرة فى شعر «**شوقى**» لعلها قطب الرحى فى تجربته،**وهى ، كما قدرناها ، الجرى إلى تحقيق التوازن بالتناظر . وقد سبق أن رأينا نماذج منه فى الأبيات السابقة .**

إن جناساته تقع من البيت مواقع مختلفة ، ولكنها جميعا تنسجم ومبدأ التناظر ، سواء فى مستوى البيت أو مستوى نصف البيت . وقد رسم صاحب «خصائص الأسلوب» الأشكال لكنه لم يغص على دلالاتها : وهى كالآتى :



والتناظر . وهو من أعمدة الجمالية القديمة . عند العرب وعند من سبقهم من الأقوام الآخرين كاليونان ، يبدو المبدأ المتحكم فى خصوصيات التركيب عند شوقى ، ويبدو ذلك بدرجة أخص فى التراكيب الخارجة عن النمط النظرى لبنية الجملة . لتؤدى الرسالة شيئا زائداً عما تؤديه ، فى أصل الوضع .

فكثير من شعره حيث نصادف تغيرا بالتقديم والتأخير خاضع لهذا المبدأ :

ويفل من هوج الرياح عزائما ويدك من موج البحار جبالا

[ش . ١ / ١٨٥ . ٢]

فلقد ناظر بين المركبين الوصفيين «**هوج الرياح**» / «**موج البحار**» مناظرة تامة من حيث البنية ومن حيث التركيب المقطعى أيضاً . ويقوى من أهمية المناظرة التوازن الذى كاد ، لولا بسقوط حركة قصيرة فى الضرب ، يكون مطلقا .

وموقع التناظر من البيت مهم؛لأن البيت العربى ، كغيره من أبيات فى كثير من اللغات ، مبنى على فكرة المحلات ، فالعروض والضرب والمطلع محلات متميزة من جهة أنها علامات بارزة فى بنائه . فقول شوقى :

يرميك بالأمم الزمان وتارةً بالفرد واستبداده يرميك

[ش ، ١ / ١٣٦ ، ٥٨]

نلاحظ أن بنية البيت مخرجة غير مخرج العادة ، فالزمان بحكم وظيفته النحوية داخل فى تركيب جملتين : الأولى فعلية يقوم منها مقام الفاعل ، والثانية ، وليس من السهل تسميتها ، تقوم على المجرورين المعطوفين والفعل والمفعول فى الآخر . فهو لذلك نقطة تقابل وتناظر معاً نهاية وبداية. وواضح أن تصدير الجملة الثانية بالاسم كان لغاية تأخير المركب الفعلى (**يرميك**) ليحيط بالبيت من طرفيه فيحقق ضربا من التناظر طريفا ، قد نسميه «**التناظر بالاستغراق**» لأن الطرفين يستغرقان البيت .

ولأهمية التناظر فى شعره نصادف أبياتا أو مقاطع ، إما أننا لا نتبين معناها ، وينحصر تقبلنا لها على بعدها الإيقاعى أو يغلب معناها فنتفاعل معه ، وإن كنا نخلط بين عناصر دلالاتها . من النوع **الأول** نشير إلى مطلع قصيدته فى «مصطفى كمال» التى مطلعها :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب يا خالد الترك جدد خالد العرب

فاهم عنصر فى بيوتها الاثنى عشر الأولى هو الإيقاع الصوتى ، ونورد هذا البيت :

فآت / من / كرة الأيام / لاعبنا
وثاب / من / سنة الأحلام / لاهينا
[ش ، ١ / ١٠٤ ، ٧٧]

فلا طاقة فى هذا البيت إلا هذا البناء المحكم فى مستوى الإيقاع ، بحيث كان كل كم فى الصدر يقابله نفس الكم فى العجز ، باستثناء تعويض المقطعين القصيرين فى العروض بمقطع طويل فى الضرب . ولا أظن أحدا منا قادرا على شرح معناه للناس لأن ليس فيه معنى . وكذلك شأن مطلع قصيدته الذى ذكرناه آنفا . ومن النوع الثانى نذكر:

حَيْرانُ القلب مُعذَّبهُ مقروح الجفن مسهّده

[ش ، ٢ / ١٢٢ ، ٢١]

الشطران متناظران متطابقان ، ورغم ضمير الربط الذى يمنع آخر الصدر من التسيب على العجز ، وضمير الربط الذى يرد الضرب إلى ما سبقه ، فإننا لا ندرك حدود الجمل ، أو بالأحرى نقع تحت وطأة النغم والإيقاع ولا نحقق المعنى .

وتتدعم ظاهرة التناظر بالمقابلة ، بحكم أنها وسيلة الشاعر المفضلة فى بناء معانيه ، فتقع الصورة على الصورة ، الصورة الصوتية على الصورة المعنوية فيقوى من ثم أثر البيت فى المتقبل ويخلق فيه الشعور بتطابق المباني والمعاني وذلك من خصائص النهج الأدبى فى الأداء . فقول الشاعر :

طلعنا وهى مقبلة أسودا ورحنا وهى مدبرة نعاما

ولا يسعنا أمام بيت كهذا إلا أن نلح على أن مبدأ التناظر عمدة أساسية فى صناعة «الشوقيات» . ولعل مرد الكثير من خصائص الشعر فيها إليه . والشاعر يبدو على أتم الوعى بأهمية هذا المبدأ فيجريه إلى غايته ، ويستنزف كل الإمكانيات المؤدية إليه . فلو استثنيت الأصوات الداخلة فى تركيب الكلمات لوجدت أن التناظر ماثل فى كل مستوى من هذا البيت : الإيقاع ، المعنى ، الوظيفة النحوية .....

والظريف أن صاحب «**خصائص الأسلوب** ...» انتبه إلى أن شوقى يرغب عن المقابلة اللغوية ، ويفضل بناءها على السياق ، وقد سمى الباحث هذا النوع «**المقابلة السياقية**» وسميناها فى محاولة لنا عن شعر الشابى بـ «**مقابلة التضمن**» (implication)

والرابط بين هذا النوع من المقابلات ومبدأ التناظر وثيق . فإجراؤها على هذا الشكل يذكرنا بصورة من أهم الصور فى التقاليد البلاغية الغربية فى باب المقابلة وهى ما يطلق عليه (chiasme) ولا أظن أن للمفهوم موافقا عندنا . فقول شوقى :

فلئن حاول النعيمَ نعيم ولمن آثر الشقاء شقاء

[ش ، ١ / ١٧ ، ٢١٨]

فالشقاء فى مألوف اللغة يقابل السعادة ويقابل النعيم البؤس :

نعيم ⟷ بؤس
شقاء ⟷ سعادة

فيصهر الشاعر المقابلتين اللغويين فى مقابلة واحدة بتقاطع المتناظرين .

وقد يتشكل هذا النوع من المقابلات أشكالا أخرى ، تقع فيها الصورة على الصورة ، فيدمجها الشاعر ليولد صورة جديدة . فقوله :

جمع الخلق والفضيلة سرٌ شف عنه الحجاب فهو ضياء

[ش ١٧ ، ١٤٤]

فالمقابلة فى أصل اللغة هى :

سر ← استعارة → جهر
ضياء ⟷ ظلام

واندساس الفعل «**شف**» بين الطرفين (**سر** ، **جهر**) سيحمل الشاعر على تحويل العلاقة ببنائها على الاستعارة فاستعاد للجهر معنى الضياء ، لأنه مقترن بالشفافية أكثر من اقتران الجهر .

والجرى وراء تحقيق التناظر دفع الشاعر إلى آفاق خرج فيها عن أصول بنية الجملة فيحتجب المعنى ولا ينكشف إلا بالتأمل والتدبر

تجاذبناهم كما شاء بمختلف من الأمانى والأحلام مختلب

واضح أن التفريق بين المتعاطفين بإحلال الجار والمجرور بينهما وقع للمناظرة من جهة المحلّ بين متجانسين (بمختلف ـ مختلب) . وهو نوع من الجناس الناقص بالزيادة (؟) ذلك أن أصوات الكلمة الثانية كلها موجودة بالكلمة الأولى ، بقى أن الباء أصل فى الكاف فى حين وردت حرف جر فى الأولى .

هذه بعض مظاهر الشعرية فى «**الشوقيات**» . لم نقصد منها التعريف والتعليم ، فكثير منها انتبه إليه النقاد قبلنا ، وإنما أردنا ـ فقط ـ أن نؤكد الإمكانيات المنهجية المتوفرة الآن فى معالجة الشعر ، ودعوة الأجيال من طلابنا إلى الأخذ بها لتأسيس خطاب نقدى غير منفصل عن عصره . كما أردنا أن نعتمدها مدخلا إلى بعض الآراء فى نفحص أطروحات الخطاب النقدى الحديث .

أعادت دراسة «شوق» إلى أذهاننا كثيرا من الأسئلة الأساسية فى مسار ما يسمى الحركة الشعرية الجديدة ، وبصفة أخصّ فى الخطاب النقدى الذى صاحبها ويصاحبها ، يبنيها فى الغالب ولا ينبنى عليها .

وإعادة طرح هذه الأسئلة لا يعنى :

١ ـ أننا نستعمل لغة المصالحة لتقريب الشقة بين أنصار عمود الشعر وأنصار القصيدة الجديدة . استغلالا للهدنة النسبية الواقعة اليوم فى المجال النقدى . لامتلاء الساحة بصراعات أوكد وأعنف . ومواجهة الكيان العربى لتحديات تهدد وجوده . فالهدنة فى مثل هذه الظروف لا تصلح . وفى مثل هذا المجال لا تنفع .

٢ ـ أننا لا نطرح هذه الأسئلة لإعادة الاعتبار لشوق كتصور للشعر والكتابة الشعرية . فمع إقرارنا بتواصل سلطانه على الذائقة العربية نعتقد أنه خط شعرى انطمس أو يكاد . والنظر الموضوعى إلى المسافة التى قطعتها حركة الشعر الحديث والمعاصر بكل اتجاهاتها واختياراتها . إلا ما ندر . يؤدى إلى الجزم بأنه لم يبق من الشعراء المعدودين من يتخذ شوق أنموذجا . فالانعطافات الحادة التى عرفها تاريخ العرب الحديث والتوترات التى زعزعته من الطرف إلى الطرف ، وكل أنواع الإحباط والتردى التى عاشها فى بناء الدولة الوطنية تحت عوامل داخلية وخارجية . كل هذا جعل الشعر ـ أيا كان منزعه ـ يتغير عما كان فى تجربة شوق . والمعركة بين أنصار العمودى وأنصار القصيدة الجديدة ليست صراعا بين طريقةٍ «شوق» نموذجها وقصيدة السياب أو «أدونيس» رائدها . وهذا أمر لم تقع الإشارة إليه بما يكفى بل كان الغموض والخلط جزءاً من خطة .

ويحضرنا فى هذا المجال شاهد طريف ، فلقد قال لنا الشاعر الصديق «**أحمد عبد المعطى حجازى**» من أيام ، وكنا نخوض فى الشعر والشعراء ما معناه : **نسبى الشعرى ليس إلى شوق ، فليس بينى وبينه نسب من هذه الناحية ، أنا أنسب مثلا إلى علي محمود طه ، إلى أبى شادى ، إلى الشابى .... ومع ذلك أعترف بأن شوق شاعر كبير . والشاعران «صمود» و «ماجد» من تونس ، وهما من الذين ساهموا نقديا فى تغذية المعركة بين اتجاهات كتابة الشعر وناظمى الوزن ، أو على الأقل أخرجا عليه جل شعرهما المنثور ، نعرف أن هذين الشاعرين ينتسبان إلى نفس المسار الشعرى .**

والعناية من هذا الطرح هى أن نعود إلى مسألة الشعرية بعد أن تراجعت بعض الملابسات التى جعلت الخطاب النقدى الحديث متوترا منها :

١ ـ التجارب الهامة / المخرجة على النهج القديم ، أى التى يمكن أن تتصدى بمقومات من ذاتها لعمليات التجاوز والكسر ، لم تعد موجودة ، متى استثنيت بعض الأسماء ، بل لعلها لم تعد ممكنة .

٢ ـ إن العنف الذى كان يسم ما يسميه «إلياس خورى» «صراع الخيارات» قد هَدَأَ بسبب ما قلناه آنفا ، وبسبب أن القصيدة الجديدة أصبحت أمرا واقعا لا يمكن تجاهله ، وإن لم تشرّع ولم تستقر ولم تحقق الفعالية التى حددها النقاد الذين رعوها وتعاطفوا معها ، وهم أحيانا الشعراء أنفسهم .

٣ ـ نشأ الخطاب النقدى فى جو ملئ بالتعقد والتداخل فجاءت مقولاته سديمية ، تعالج المسائل بكثير من التسرع أو بأنماط فى التحليل مستلبة أو بلغة تغلب عليها المجانية . ولذلك بقينا عاجزين عن تقدير عمق هذه المحولات ولربما رأينا تحولا حيث لا تحول . إن الخطاب الذى يفوله المجتمع العربى عن نفسه خطاب ملئ بالشعارات هزيل الطاقة على الكشف والسَّبْر .

٤ ـ فى تقديرنا أننا اليوم أكثر استعداداً من أى وقت مضى لاستفادة من تجارب غيرنا فى ميادين البحث وفلسفة المناهج . وأفكر هنا بشكل خاص فى الأعمال التى يقوم بها التيار الملتئم حول «ميشيل فوكو» فى الحفريات المعْرفية والإبستمولوجيا .

كما أن الأبحاث فى مسألة «**الشعرية**» و«**الإنشائية**» تطورت بشكل لافت فى النصف الثانى من هذا القرن ، فغيرت من نظرة الإنسان إلى النص الأدبى تغييرا عميقا فى كثير من مستوياته .

والآراء التى نعبر عنها هنا تهم الخطاب النقدى ولاتهم الإبداع الشعرى . وهى منا مساهمة نضيفها إلى مساهمات من سبقنا «**إخراج لغة النقد من مجانية اللغة السائدة**» و «**تجاوز التنظير السريع**» و«**الصخب» الذى رافق انفجار القصيدة الجديدة**[٤]

* * *

والسؤال الذى ننطلق منه هو : ما مولد «الشعرية» فى الشعر؟ ما المواصفات التى تبوئ خطابا لغويا حكم الشعر؟ والإجابة تؤدى بطبيعة الحال إلى تعريف الشعر ولو بصورة غير مباشرة .

الجواب ليس ميسورا الآن ولا نعتقد أنه سيكون ميسورا فى

المستقبل القريب . والمجهودات المتواصلة من القديم إلى اليوم لم تتقدم خطوة حاسمة ، والخطاب النقدى العربى الحالى فى الموضوع ، رغم أهمية الحركة التى أثارها ، ملئ بالمطبات والتراجعات . وعميق الدلالة أن تصب مجهودات أكبر من نادى بـ **«علم الأدب» فى «لذة النص** (٥) **وتعذر تحديدها بالإيجاب لا يمنع من محاولة تحديدها بالسلب أو بالخلف ، كما يقول المناطقة .**

أول عنصر تركز عليه النقد فى تمييز «الشعر الحق» أو القصيدة الجديدة عن الشعر القديم هو الوزن . وليس من علماء العربية من تواتر ورود اسمه تواتر اسم «الخليل» .

ولئن بقيت االقصيدة مدة طويلة مترددة «مترجرجة» بين الإيقاع العمودى،بكل ما يوفر من إمكانيات إيقاع تترصده فى «**تناغمها الداخلى الحركى**»،فإن الخطاب النقدى الرافض ، لا سيما الذى شب فى منابت مجلة «**شعر**» وإلى نحو ما «**الآداب**» ، بدا قاطعا فائضا على الإمكانيات الموضوعية للتحول . ولا تخلو لغته من المجانية والشعاربة،ولعله مسؤول إلى حد عن الخطأ والخلط فى تقدير بعض مراحل الشعر الحر من جهة تعلقها أو انفصالها عن التفعيلة .

يقول «**أدونيس**» فى مقال قديم لم يحد عما جاء فيه إجمالا : (٦)

«إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجى سطحى ، قد يناقض الشعر ، إنه تحديد للمنظم لا للشعر ، فليس كل كلام موزون شعراً وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر»

والأكيد أن كل من يعرف نصوص النقد القديم ونصوص نقد الشعر ، «وأدونيس» يعرفها معرفة جيدة ، لا يتحرج من أن يرد هذا الكلام إلى «يونس بن حبيب» أو«ابن طباطبا»أو «ابن رشيق» أو «ابن خلدون» .

والأكيد أيضاً ، وهنا ندخل إلى نقطة مهمة ، أن العرب لم تعرّف الشعر بالوزن أو هى لم تعلق «شعرية» الشعر بالوزن وإن اعتبرته عنصرا مميزا . وبحوزتنا نصوص كبيرة إذا أراد أصحابها الغض من قيمة الشعر قالوا ليس له إلا الوزن . ومن يونس ابن حبيب ـ الذى سئل عن أحسن الشعر فقال : «إنما هو كلام فأحسنهم كلاما أشعرهم» لاحظ أنه لم يقل أعدلهم وزنا ـ إلى «ابن رشد» الذى لم يعر الوزن أهمية فى تحديد «شعرية» الشعر ـ والمصطلح له ـ إلى حازم . هؤلاء كلهم كانوا لا يقصرون الشعر على الوزن . لأنهم كانوا يفرقون بين صياغة الشعر و«شعريته» . والشعرية غير الشعر وغير صياغة الشعر .

فالشعرية من الشعر بمنزلة اللغة من الكلام وبمنزلة النص الممكن من النص المحقق .

واهتمامهم بالوزن فى تعريف الشعر يكشف عن منهج فى البحث ، أكثر مما يدل على قناعة جمالية أو شعرية ، فكان لابد أن تستغرب ألا يهتموا بالوزن ، وهم ينطلقون من منجزات معدّلة على نحو ما واردة على إيقاع معين .

ثم إن الاهتمام بالوزن فى الشعر يجب أن ينظر إليه فى نطاق مشكل أعم وأهم ، هو مشكل تصنيف الأنواع الأدبية أو أنماط الكتابة ، خاصة فى النسق الثنائى المعروف نظم / نثر .

صحيح أن القاعدة أصبحت بعد ذلك متحكمة ، لكن صحيح أيضاً أن القواعد لابد أن تحتكم إلى قانون التطور .

فمسألة الوزن أحاط بها صخب كثير ، فلم توضع فى السياق المعرفى الحافّ بها . ونحن نقدر أن الشق المتمسك بعمود الشعر من المعاصرين مسؤول إلى حد كبير عن هذا الوضع ، لأنه أوهم أن الشعر لا يقوم إلا على هذا العنصر على هذا النحو ، ولأنه أعرض عن إمكانيات التجاوز التى يقترحها الشق المقابل إن نظرا أو تطبيقا .

وفى خضم الصراع حول الإيقاع طرح «البديل الجذرى» عن عروض الخليل فى أشكال وأنماط : طرح فى قراءة أخرى لبنية التفعيلة برسم الإيقاع ـ النواة وتوليده رياضيا إلى ما شاء الشعر والشاعر أو الناقد فى حالات كثيرة . واقترح الإيقاع بالإبداع والإيقاع بالرمز .

وانتهى المطاف إلى هذا القطع الذى جاء على لسان أحد رواد القصيدة الجديدة وأحد أكبر منظريها : «لن تسكن القصيدة الحديثة فى أىّ شكل ، وهى جاهدة أبدا فى الهرب من كل أنواع الانحباس فى أوزان أو إيقاعات محددة .» [أدونيس]

إن القصيدة الجديدة بمنطوق هذا النص تنبنى على ذلك فكرة الإيقاع من جهة أنه ظاهرة يمكن محاصرتها وتحديدها ، أو هى النقيض الإيجابى لمفهوم الإيقاع ، فلكل قصيدة إيقاعها ، وهو واحد أحد لا يتكرر ولايستعاد ، يموت وقت تموت القصيدة بالقراءة أو بالكتابة .وعند هذا الحد يطرح سؤال مهم : **من أين ينحدر الإيقاع فى القصيدة ؟ هل التناغم الماثل داخل الشعر منبت عن المحيط الحافّ ؟**

هل إيقاع الشعر مقدود على مقاس الشعر أو مُعْطَى ثقافى أنثروبولوجى لصيق بالإنسان فى صيرورته التاريخية الطويلة ، وتقلبه داخل سلوك ثقافى وحضارى معين ؟اهل يختلف إحساسنا بالإيقاع فى الشعر عن إحساسنا بأنواع التوقيع الضاربة فى النواة الروحية للأمة التى نبع فيها ومنها الشعر ؟

ما لم نجب عن هذا السؤال ولم نتعمق فى بحث أنماط تناغمنا مع العالم فإن مسألة الإيقاع تبقى حديث صالونات أو فى أحسن الأحوال خطابا إيديولجيا .

ولعل السبب الذى من أجله لم تصل القصيدة الجديدة إلى تحقيق فعالية إيقاعية مرده إلى أن الانكسار فى **الذائقة العربية لم يتم ، أو لم يتم بالعمق الذى تحدّث عنه أنصارها .**

فمن غير المعقول أن «**ينكسر الماضى وينكسر الذوق العام القديم**» وتعامل القصيدة الجديدة على مستوى تجربة القراءة والاستماع بالصد، وهو صدّ لا يعنى قطعا أنها تخلو من الإيقاع ؛ بل قد تكون فعلا أغنى إيقاعا، لكنه إيقاع لم يتسرب إلى الذائقة لأنها لم تتحول.

وطبعا يطرح هنا سؤال بحجم الجبل ، أليس من حق المبدع أن يساهم فى تحويل الذائقة ويعمل على تغييرها ؟

الجواب نعم ولكن المعضلة فى معرفة المدى.

فى أدبنا الحديث والمعاصر ظاهرة لابد من لفت النظر إليها: إن الكثير من شعرائنا الكبار ومنهم ، على الأقل ، باحثون وباحثون بدرجات جامعية عالية ، وهم يقرأون الأبحاث النظرية فى لغات أخرى . ولعلهم أحيانا ينقلونها أو ينقلون شعرهم إليها . لسنا نأسى على زمن كان العلم فيه نقصا فى الشاعرية ، لكننا نريد أن نقول إن من الظواهر ما يأتى تقلقلها من انغراسها انغراسا فوقيا فوق أرضية تنفظها ، أو ليس فيها ما يهيئ ميلادها.

فالانكسارات الإبستمولوجية التى حدثت فى المجتمع الفرنسى ، مثلا . والتى أبان عنها فوكو بشكل رائق ، هى المتحكمة بمسار الشعر. ومن الخطأ نقل هذه التجارب إلى أرضية لم تعرف نفس النسق فى التحول والانعطاف.

والخطأ فى تقدير عمق الانكسار فى مستوى «الإبستمى» الذى يؤسس الظاهرة يؤدى إلى كثير من الأجهاض والإحباط والاغتراب.

والتحول لا يتم بالرغبة ، رغبة الفرد أو رغبة المجموعة ، وإنما تتحكم فيه عناصر متشعبة متداخلة . ولنا فى تاريخنا مثال ناصع الدلالة عما نقول، إذ ليس من اليسير الإفلات من قبضة البنية المهيمنة . هذا المثال هو «**الجاحظ**» . فالمقدمة المعرفية الهامة التى صدر بها معلّمته «**الحيوان**» تدل، فى جملة ما تدل، على الإرهاص بتحول ــ أو الرغبة فيه ــ عميق فى مستوى البنية الثقافية : التحول من المساهمة إلى الكتابة . وقد تحمس صاحب الحيوان له إلى درجة المسّ بالشعر . والغريب أن أغلب الدارسين ظنوه يعلى من شأنه ، ولكنه وضع مقياسه فى أدبية النص استجابة لمقتضيات البنية المهيمنة فجاءت قوانينه قوانين مشافهة لا كتابة.

لابد إذن من مراجعة البدائل المقترحة والتعمق فى فهم السبب الكامن وراء الفعالية الباقية «للأجزاء الخارجية والأقيسة الشكلية» حتى عند أكثر القراء «تعاطفا مع تجربة القصيدة الجديدة»

أما المسألة الثانية فننطلق فيها من نص «**لأدونيس**» نعتقد أنه أثر فى الخطاب النقدى المتبنى للقصيدة الجديدة تأثيرا عميقا . وسنورده كاملا على طوله :

لقد انتهى عهد الكلمة ــ الغاية ، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية ، أصبحت القصيدة كيمياء شعورية ... ولد رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقعا سديميا غامضا من جهة ، وولّد من جهة أخرى ذاتية تحيد عن «الواقع» إن لم تحاول الانفصال عنه . وهذا يعنى بكلام آخر فقدان الأحكام المشتركة بين الشاعر والقارئ وفقدان اللغة المشتركة ، والثقافة الشعرية المشتركة ... فقد صار الشعر الجديد الشخص الشاعر نفسه .... ليس من الضرورى لكى نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا ، بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا المتعة ، ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة ــ ولذلك هو قوام الشعر» (٧)

هذه القضية ألصق بالقصيدة الجديدة من المسألة السابقة وأشد خطورة ، لأنها تطرح مشكل الدلالة طرحا حاسما ، ومن ثم فهى تطرح دور الشعر ووظيفته.

صحيح أن الكلمة فى الشعر ، وفى فهم متطور له ، لا يطلب منها أن تكون ناجعة بمعنى أن يكون أصل تعلقها بمعناها على ما يجرى فى الكلام العادى أو الخطبة . والأكيد أن جانبا مهما من التجربة الشعرية فشل لأنه ، لملابسات إيديولوجية ، سعى إلى الحصول على الأثر السريع والمؤقت ، فكانت الكلمة فيه تحثّ أكثر مما توحى وتهمس.

وبهذا المعنى نفهم أن القصيدة ، والشعر جملة ، «فتح» أو بنية مفتوحة . هى فتح من جهة أنها تستشرف ما يقع وراء الظواهر والوقائع ، وبنية مفتوحة لأنها قابلة للقراءة والتأويل ، لا تضم معنى نهائيا وإنما تشع باحتمالات دلالية لاحد لها.

وبهذا المعنى نقول إن الشعر القديم بقى يلامس الأشياء من السطح ، لأنه واقع داخل ماحدد له من مواصفات و مقاييس وقل أن حاول كسرها واختراقها واستجلاء الخفايا الواقعة وراءها . وقد كرست تقاليد القراءة عندنا هذا النوع من الشعر فحوصر بالاستبعاع شعر الصوفية والباطنية ممن كانوا يبحثون عن الوجه الخفى للنص ، ويترصدون مالم يقل أكثر مما يترصدون ماقيل.

صحيح أيضا أن الإدراك ليس شرطا ضروريا للمتعة ، فمنابعها كثيرة ، وكثير من نصوص التراث ، كما نعلم ، ربطتها بالإغراب والنسج على غير المألوف . وفى الشعر القديم ، وفى شعر «شوقى» بالذات ، كثير من الشواهد التى لاشك فى أثرها الشعرى وإن غاب معناها . ومع أن الغموض غير الغموض . فالغموض الذى يقصده «**أدونيس**» متولد من انسراب القصيدة داخل ذاته وتاريخه وهوسه ، الغموض الآتى من نقص العالم الماثل وإعادة صياغته صياغة للمستقبل لا وجود لها إلا فى منعطفات الشاعر وحنايا القصيدة.

ولكن هل ملزوم هذا أن ينقطع الشاعر وينبتّ ، هل بالإمكان فهم الإبداع هذا الفهم بحيث يصبح الشعر عنوان انقطاع التواصل بين الناس وانزواء كل فرد فى عالمه الدلالى والأسطورى واللغوى ... مامعنى أن يُفْرِغَ الشاعر اللغة والكون من المعنى ليملأهما معنى آخر يؤدى إلى توحد الشعر والشاعر ولا يلجه فهم ؟

إن نماذج الكتابة الغربية فى الستينات ، لاسيا ماسمى القصة الجديدة أو القصة المضادة ، وهى نماذج نمّت بشكل لافت هذا

المشكل ، بقيت فى تاريخ أوروبا الأدبى هامشية ، انتهت فى كثير من الأحيان إلى طريق مسدود ، لأنها عجزت عن تشيئة الأشياء وإفراغها من دلالتها وقيامها بنفسها دلالةً .

والأكيد أن القراءة كسلوك ثقافى ، به وعن طريقه وحده تكون الكتابة مشروعة وثيقة الصلة بالفهم ، أوبنوع من الفهم . ولايمكن لشعر ينقطع عن كل إمكانية استهلاك ، فى المرحلة الراهنة على الأقل ، إلا أن يبقى تجارب مخبرية على هامش الصراعات الثقافية

هنا أيضا لابد أن نعود إلى تحديد علاقة الإنسان باللغة وما المدى الذى تجرى فيه ، دون أن ينقطع ما يشدها إلى مشروع وجودها : التواصل .

هل يمكن تحويل اللغة لمؤسسة من أجل وظيفتها واتخاذها مركب غربة ؟

وهل يمكن ، مالم نعرف الأسس المعرفية العميقة التى انبنت عليها علاقة المتقبل باللغة والفعل ، أن نزج به فى تجارب تذهب فى نَقْضِ الدلالة والمعنى هذا المذهب ؟

يبدو لنا أن احتلال موضوع الغموض مكانة متميزة فى الخطاب النقدى المنقب على الشعر الجديد دليل على أن التجاوز باللغة حداً تنقطع معه الدلالة معناه غربة الخطاب وغربة الشعر والشاعر .

إن الخطاب النقدى العربى المساند للشعر الجديد والمناهض له خطاب يقوم على فكرة النقض ، فوجود أحدهما مشروط بانتفاء الآخر ، وهذا من علامات مجانية هذا الخطاب ، لأن الواقع لا يمتثل ، ولهذا طرحت مقولة البدائل فى كثير من الدراسات والغريب أنه خطاب يتركز على هذه المقولة،والسياق التاريخى والثقافى والاجتماعى حافل بما يكذبها .

فلماذا يتعايش فى بلداننا القمع والرضى . وتتعايش الوحدانية وعبادة الشخصية . ويتعايش الفقر المخجل مع الثراء المخجل . وحامل أكبر الشهادات أبوه لايقدر على كتابة اسمه . يتعايش «السموكن» مع الجبة . ويتعايش «قليوز» مع «بيير كردان»،ويقوم الخطاب النقدى على منطق النقض والبدائل ؟ !

الهوامش :

(١) ش = **شوقيات** ويشير الرقم الأول إلى الجزء . أما الثانى والثالث فالصفحة والبيت .

(٢) نستسمح الأخ الصديق أحمد عبد المعطى حجازى فى استعارة هذا المفهوم .

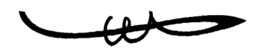
(٣) خصائص الأسلوب فى الشوقيات . ص ٥١٦

(٤) انظر : إلياس خورى . دراسة فى نقد الشعر . بيروت . دار ابن رشد . ط ١ ١٩٧٩

(٥) نشير هنا إلى رولان بارط **R. Barthes**

(٦) زمن الشعر . ط ٢ . ١٩٧٨ . ص ١٦

(٧) المرجع السابق . ط٢ . ص ١٨ ــ ٢٠



الذاتيّة والكلاسيكيّة في شعر شوقي

محمد مصطفى بدوي

أود فى هذه الكلمة أن أقف وقفة متأنية عند قصيدة «الهلال» لشوقى . لقد اخترت هذه القصيدة بالذات لعدة أسباب منها أنها تمثل بعض جوانب من فن شوقى خير تمثيل ، ومنها قصرها مما يسمح لنا هنا بالتركيز على كل جزء من أجزائها ، ويحول بيننا وبين الانزلاق فى هاوية التعميمات والأحكام المطلقة التى كثيرا ما يتردى فيها الحديث عن شعر شوقى . وأريد أن نظل فى حديثنا على كثب من نص شوقى بحيث ترتبط تعليقاتنا ارتباطا وثيقا بهذا النص . فلاشك أن شوقى ، على الرغم من تلك المؤلفات العديدة التى وضعت فى دراسة شعره ، لايزال بحاجة ماسة إلى من يتناول بالتفصيل شعره من حيث هو شعر أولا ، قبل أن يكون وثيقة اجتماعية أو تاريخية أو فكرية . فشوقى الذى سندرسه فى هذه الكلمة هو إذن شوقى الشاعر ، لاشوقى شاعر الوطنية ، أو شاعر العروبة ، أو شاعر الخلافة ، أو شاعر الإسلام .

ولأننا سنتناول قصيدة «**الهلال**» بالتحليل المفّصل ينبغى لنا أن تكون القصيدة ماثلة أمامنا ولذلك لابد من أن نوردها هنا كاملة :

١ ـ سنون تُعادُ ودهرٌ يعيد	**لعمرك مافى الليالى جديد**
٢ ـ أضاء لآدم هذا الهلال	**فكيف نقول الهلال الوليد**
٣ ـ نعُد عليه الزمان القريب	**ويحصى علينا الزمان البعيد**
٤ ـ على صفحتيه حديث القُرى	**وأيام (عاد) ودنيا (ثمود)**
٥ ـ و(طيبةُ) آهلةٌ بالملوك	**و(طيبة) مقفرة بالصعيد**
٦ ـ يزول ببعض سناه الصفا	**ويفنى ببعض سناه الحديد**
٧ ـ ومن عجب وهو جَدُّ الليالى	**يُبيد الليالى فيما يُبيد**

• • •

٨ ـ يقولون ياعامُ قد عدت لى	**فياليت شعرى بماذا تعود**
٩ ـ لقد كنت لى الأمس مالم أرِدْ	**فهل أنت لى اليوم مالا أريد**
١٠ ـ وَمَنْ صابَرَ الدهر صبرى له	**شكا فى الثلاثين شكوى (لبيد)**
١١ ـ ظمئت ومثلى بِرِىٍ أحقُّ	**كأنى (حسين) ودهرى (يَزيد)**
١٢ ـ تغابيت حتى صحبتُ الجهولَ	**وداريت حتى صَحِبْتُ الحسود**

نظم شوقى هذه القصيدة فى مناسبة عيد ميلاده الثلاثين . لقد انصرم عام آخر من عمره ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يلقى الشاعر بنظرة إلى الوراء ، ليرى حصيلة هذا العام ، بل ومقدار ماأنجزه فى الثلاثين عاما التى مضت . إنه ليشعر بأن تلك السنوات الخالية كانت جميعها من نمط واحد . بل إن إحساسه بأن حياته مرت كلها على وتيرة واحدة يدفعه إلى إسقاط هذه الرتابة على الزمن ذاته ، فالزمن كله يمضى على وتيرة واحدة . الحياة كلها رتيبة ، والزمن لايفعل أكثر من أن يكرر نفسه :

«سنون تعاد ودهر يعيد»

هذه هى القضية العامة التى يستهل الشاعر بها قصيدته ، قضية لاتخلو من بعض الإبهام ؛ فلفظة «تُعاد» تعنى أن الدهر يرجع السنين لنا كما هى ، أو يجعلها ترجع إلينا كما رحلت عنا ، وهى تعنى أيضا أن الدهر «يكرر» هذه السنين مثلما يكرر التلميذ درسا ليحفظه عن ظهر قلب . وغنى عن الذكر ما فى المدلولين ــ وكلاهما مقصود ــ من صفة الرتابة والآلية . السنون تعود وتعاد ، لاتحمل فى طياتها أى شىء جديد .

ولاشك أن الصيغة التى وردت بها هذه القضية العامة «**سنون تعاد**» لها دلالتها ؛ فالجملة اسمية إلا أنه ينبغى لنا أن نعتبر «سنون» ، لكونها نكرة ، خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هى ، فلكى تكتمل الجملة ، أى لكى يتوفر لها مبتدؤها وخبرها ، ينبغى أن نراها على أنها مثلا «هى سنون تعاد» . وحذف المبتدأ هنا من شأنه ــ فى نظرنا ــ أن يضعنا مباشرة ، وبدون أى تمهيد ، فى قلب الموضوع باستبعاد كل ما ليس ضروريا . وهو فضلا عما يتيحه من الإيجاز والتركيز يضفى على الكلام صفة المباشرة والدرامية . بل إن فيه أيضا ما يوحى ، ولو من بعيد ، بملل الشاعر ، مما يثبط همته ولايجعله يكلّف نفسه عناء كتابة جملة كاملة ذات مبتدأ وخبر . إذ لاجدوى من أى عناء فى وجود آلى متكرر ، وحياة لاجديد فيها ولامعنى . وليست عبارة «**دهر يعيد**» مجرد تكرار مرادف لعبارة «**سنون تعاد**» كما قد يبدو لأول وهلة ، على الرغم من أن مافيها من التكرار يكفى لتأكيد فكرة تكرار الزمن ورتابته ، فالسنون تدل على الزمن فقط ، على حين أن الدهر أكثر من مجرد الزمن ، إذ لايخلو من معان تتعلق بالقضاء والقدر ومايتحكم فى عالم الفساد والتغير ، أى فى هذه الحياة الدنيا . وهذه المعانى لكلمة الدهر ستعرض لنا بوضوح وقوة فيما بعد فى آخر القصيدة فى البيتين العاشر والحادى عشر .

١٠ ــ ومن صابر الدهر صبرى له شكا فى الثلاثين شكوى (لبيد)
١١ ــ ظمئت ومثلى بِرِىٍّ أحقُّ كأنى (حسين) ودهرى (يزيد)

وقسم الشاعر «**لعمرك**» فى الشطر الثانى «**لعمرك مافى الليالى جديد**» لعله اختاره لقرب اللفظة من لفظة «عُمْر» الذى هو الموضوع المباشر للقصيدة ، أعنى انصرام عام من عمر الشاعر وحلول عام جديد . هذا وقد وفق الشاعر فى استخدامه «**الليالى**» رمزا للزمن . حقا إن لفظة «**الليالى**» تعبير شائع يفيد الزمن ، وهى هنا أشد موسيقية وشاعرية من لفظة أخرى كالزمان مثلا ، غير أن اختيار «**الليالى**» بالذات للتعبير عن فكرة أنه لاجديد تحت الشمس إنما يمهد السبيل لمعنى البيت التالى :

«أضــــاء لآدم هـــذا الهلال فكيـف نقول الهلال الوليد»

فالوقتُ هنا هو «**الليل**» والشاعر غارق فى تأملاته فى حياته وإنجازاته ، وحيد فى الكون ينظر إلى السماء ، فيجد فيها الهلال . وطبيعى أنه فى عيد ميلاده لايجد فى السماء البدر الكامل ، وإنما يرى الهلال الوليد ، أى يرى انعكاسا لهذا العام من عمره .

وكما أنه لاجديد فى الليالى ، كذلك لاجديد فى ذلك الهلال الذى ينظر إلى الشاعر من عل . إنه هناك فى السماء منذ بدء الخليقة : لقد أضاء لآدم ، ومن ثم «**فكيف نقول الهلال الوليد**» . **والمفارقة بين قدم ذلك الجرم السماوى ، وبين حداثة مظهره هى جزء من سلسلة المفارقات التى تتألف منها القصيدة ، والتى تفسر مافى جو القصيدة من تلزم وتوتر . وتنشأ المفارقة ــ أيضا ــ من التعبير اللغوى ذاته الذى يصف تلك الظاهرة الكونية بأنها وليدة** . وكما نوهت من قبل ، تولدت صورة الهلال الوليد على نحو طبيعى من الموقف الذى وجد الشاعر فيه نفسه ، أى ميلاد عام جديد فى حياته . ولكن كما أنه من الخطأ البين افتراض وجود أى جدة «حقيقية» فى الهلال ، كذلك من الخطأ البين أن يظن الشاعر أن هناك شيئا جديدا حقا ينتظره فى عامه الجديد . إن إحساس الشاعر برتابة الحياة إحساس كامل مطلق . فالقمر الذى يضئ له الآن هو نفس القمر الذى أضاء لآدم . وحين يشبه الشاعر موقفه بموقف آدم إنما هو يرى نفسه كما لو كان آدم . بل إن إحساسه برتابة حياته وملها ، وبالتالى بطولها ، يجعله يشعر بأنه هو آدم .

وليست الحياة البشرية فى نظر الشاعر رتيبة فحسب ، وإنما هى أيضا تافهة ضئيلة . فنحن نستخدم القمر حين نحسب أيامنا ، أى حين نحسب زمننا الضئيل ، على حين أن الزمن نفسه (الذى يرمز له القمر القديم الصامد) يعتبر حيواتنا وأجيالنا البشرية بأكملها مجرد وحدات لحسابه .

«نعد عليه الزمان القريب ويحصى علينا الزمان البعيد»

يفرق شوقى هنا بين العد والإحصاء . فالعدّ غير الإحصاء **وقديما قال الشاعر الحارث بن خالد المخزومى مخاطبا ليلاه**(الأغانى ــ طبعة القاهرة : ١٩٢٩ ــ جـ ٣ ص ٣٣٣) :

تعدين ذنبا واحدا ما جنيته علىّ وما أحصى ذنوبكم عدا

فالعد يلائم زمننا القريب ، كما يلائم الإحصاء تلك الحقب الشاسعة من الزمان البعيد ، إذ إن مجال الإحصاء هو الكثرة الكثيرة والأعداد الهائلة . **واستخدام الطباق فى «الزمان القريب» و «الزمان البعيد» ليس من باب البديع فقط ، وإنما هو ظاهرة أساسية يقوم عليها بناء القصيدة ، فالمقابلة بين الزمان القريب ، أى الزمان البشرى القصير العابر ، وبين الزمان البعيد ، أى الزمان الكونى الشاسع تلك المقابلة التى نشأت عن وقوف الشاعر بالليل وحيدا إزاء الكون**

إنما يطورها شوقى على نحو رائع فيعزف عليها سلسلة من التنوعات الموسيقية فى الأبيات التالية :

٤ ــ على صفحتيه حديث القرى وأيام (عـاد) ودنيـا (ثمود)
٥ ــ و(طيـبـة) آهلـة بالملوك و(طيـبـة) مقـفـرة بالصـعـيـد
٦ ــ يزول ببعض سناه الصفا ويفنى ببعض سـنـاه الحديـد
٧ ــ ومن عجب وهو جد الليالى يـبـيـد الـلـيـالى فيما يـبـيـد

يقابل الشاعر بين صمود القمر الأزلى وبين مافى تاريخ البشرية من أحداث هائلة متغيرة :

«على صفحتيه حديث القرى»

وواضح مافى هذه العبارة من **جناس** ، فالصفحة هى سطح الشىء ، وهى أيضا صفحة الكتاب . ويعتبر الشاعر سطح القمر صفحة سطر عليها تاريخ البشرية ، وهى صورة مرتبطة ارتباطا عضويا بما جاء قبلها من أن القمر يحصى على البشرية الزمان البعيد ، ولذلك **فهو** يدوّن مايحصيه على صفحتيه . وحين يفصّل الشاعر القرى والحضارات المسطّر تاريخها على وجه القمر ، نجده يذكر أسماء مدن وحضارات مشحونة بالإيحاءات العاطفية : منها الجاهلى والإسلامى ومنها الفرعونى ، أسماء من القرآن الكريم أو من تاريخ مصر القديم ، «أيام (عاد) ودنيا (ثمود)» . ولاتعنى كلمة «أيام» الزمن فقط ، وإنما هى تذكرنا بأيام العرب ، أى الحروب والمعارك ، وما إلى ذلك ، مما يقوم عليه التاريخ فى مفهوم العرب القديم . كذلك توحى لفظة «**دنيا**» بالمجد والعظمة فى هذه الحياة . وكثيرا ماورد اسما قبيلتى عاد وثمود معا فى شعر القدماء ، مثل الأعشى وطرفة وزهير ، وهما يرمزان إلى المجد الغابر وزوال كل عظمة وجبروت . وتدل «عاد» أيضا على ماهو قديم ، وماينتمى إلى فجر تاريخ البشرية ، كما فى عبارة (**من عهد عاد**) . **لذلك** كان ذكر عاد أمرا طبيعيا مهّد له ذكر آدم فى البيت الثانى . ويرد ذكر عاد وثمود معا فى القرآن الكريم ، عبرة لكل من طغى وفسد نتيجة ماأحرزه من مجد وجبروت فى هذه الدنيا . فى سورة «**الفجر**» مثلا نجد هذه الآيات :

«ألم تركيف فعل ربك بعاد (٦) إرم ذات العماد (٧) التى لم يخلق مثلها فى البلاد (٨) وثمود الذين جابوا الصخر بالواد (٩) وفرعون ذى الأوتاد (١٠)» .

ولنلاحظ أن أبرز عنصر فى هذا الوصف هو روعة العمارة والهندسة «**إرم ذات العماد**» . ولعل هذا يفسر لنا لماذا كان انتقال شوقى من عاد وثمود إلى طيبة بالذات ، عاصمة مصر الفرعونية بآثارها الرائعة ، انتقالا طبيعيا للغاية .

لقد مضت عاد وثمود إلى غير رجعة ولم تخلفا أى أثر محسوس . أما طيبة ، التى كانت آهلة بالملوك يوما من الأيام ، فقد أصبحت الآن بقعة مقفرة فى صعيد مصر يراها الجميع . إن المقابلة بين الاثنين واضحة جدا ، وواضح أيضا مقدار المقابلة بين طيبة الأمس ، بملوكها ومجدها ، وطيبة اليوم بالصعيد ، والصعيد فى ذهن القاهرى أيام شوقى مرتبط بالتخلف والفقر والجهل والحياة البدائية . إن جميع الإنجازات البشرية ، وكل مجد دنيوى مصيره العدم والنسيان ، على حين أن القمر لايزال صامدا لايحول ضوؤه ولايزول :

«يزول ببعض سناه الصفا ويفنى ببعض سناه الحديد»

وكلمتا «**الصفا**» و«**الحديد**» ـ على الرغم من ورودهما معا فى تراثنا الشعرى ـ عند **أبى العتاهية مثلا** :

«أى نبع يفوت الفنا إذا كان يبلى الصفا والحديد»
(ديوان أبى العتاهية : تحقيق شيخو ١٧ / ١٨)

هـــاتان الكلمتان **لأنهما تجيئان مباشرة ، بعد الإشارة إلى طيبة فى** البيت السابق (ولاسيما إذا تذكرنا ولع شوقى بآثار مصر الفرعونية) ، توحيان بآثار الإنسان أو بما يخلفه من مصنوعات من الحجر والحديد ، وهى آثار مآلها إلى الزوال والفساد والفناء .

كذلك تذكرنا كلمة «**الصفا**» بجبل الصفا فى مكة المكرمة وبمراسيم الحج . ولما كان جبل الصفا لايكاد يعلو على سطح الأرض فإنه بذلك يشهد بقوة الزمن فى تعرية الحجر وإبادته . ولنلاحظ التوازن فى هذا البيت :

يزول ببعض سناه الصفا ويفنى ببعض سناه الحديد .

وفى البيت السابق :

و(طيبة) آهلة بالملوك و(طيبة) مقفرة بالصعيد

وإن كان التوازن مختلفا فى الحالتين ؛ فهو توازن **طباق** فى البيت السابق ، وفى البيت اللاحق توازن **تواز واطراد** . وتكشف لنا آخر عبارة للشاعر فى وصف القمر مقدار دهشته وحيرته إزاء طبيعة الزمن المتناقضة :

«ومن عجب وهو جدُّ الليالى يبيد الليالى فما يبيد»

ـ فالقمر يسجل بداية حياة الإنسان ولكنه أيضا يسجل تطوره ومسيرته حتى الموت . **فهو** إذن يشير إلى الحياة ويشير إلى الموت معا ، إنه يميت مايلد . أما صورة الأب أو الجد الذى يبيد أولاده فأغلب الظن أن مصدرها الأسطورة اليونانية القديمة التى تمثل «**كرونوس**» ، أى الزمن ، فى هيئة رجل يلتهم أولاده . ولعل شوقى أثناء إقامته فى أوروبا رأى نسخة من لوحة المصور الأسبانى الشهير «**جويا**» التى يصور فيها «**كرونوس**» وهو يلتهم أولاده فتركت فى نفسه أثرا عميقا . وجدير بالذكر أن صياغة شوقى يتردد فيها صدى من التراث الشعرى العربى ، وبالذات من **قول جميل بثينة** «**ولاحبها فما يبيد يبيد**» ويجعلنا هذا الصدى نقابل ، ولو على نحو لاشعورى ، بين عالم (**جميل**) الذى يقهر الحبُّ فيه الزمنَ والموتَ ، وبين عالم (**شوقى**) الذى سمته الزوال ، ويتغلب فيه الزمن على كل شىء ، إنه عالم يتسم بالموت والعقم والجدب ، وهذا يؤدى بنا إلى القسم الثانى من القصيدة .

* * *

فى هذا القسم الثانى ينتقل الشاعر من العام إلى الخاص ، أى من مفهوم الزمن ومن الهلال فى السماء إلى عيد ميلاده هو . فبدلا من السنين التى ترد فى القضية العامة فى مطلع القصيدة نجد سنة واحدة بالذات ، هى السنة الجديدة فى عمر الشاعر ، ويخاطبها قائلا :

٨ ـ يقولون ياعام قد عدت لى فياليت شعرى بماذا تعود

فى هذا الكلام أيضا صدى خافت لمطلع قصيدة «**المتنبى**» المشهورة فى هجاء «**كافور**» :

عيد بأية حال عدت ياعيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

ولعل هذه الصلة بين كلام الشاعرين تفسر لنا إحساس شوقى برتابة حياته وعقمها ، فكل من الشاعرين يعانى من الشعور بالفشل والإحباط ، ومن عدم تحقق أحلامه الطموحة . ويتضح ذلك فى حالة شوقى من هذه الأبيات الأربعة التى يختتم بها القصيدة :

٩ ـ لقد كنت لى الأمس مالم أرد فهل أنت لى اليوم ما لا أريد
١٠ ـ ومن صابر الدهر صبرى له شكا فى الثلاثين شكوى (لبيد)
١١ ـ ظمئت ومثلى بِرِىٍّ أحق كأنى (حسين) ودهرى (يزيد)
١٢ ـ تغابيت حتى صحبت الجهول وداريت حتى صحبت الحسود.

إن الذى جعل الشاعر يشعر بأن حياته مملة طويلة هو صبره الطويل على مارماه به دهره . وعجزه عن إظهار عواطفه على حقيقتها . وشعوره بتفوقه على رفقائه الذين هم أسعد منه حظا . ومن ثم بعدم تقدير قومه له . وكما أن البيت الثامن يتضمن إشارة خفية إلى (**المتنبى**) فكذلك نجد شوقى فى البيت العاشر يقارن بين نفسه وبين الشاعر «لبيد» الذى أصبح مثلا لطول العمر . ولعل معنى الظمأ لدى الشاعر قد جاء عن طريق المعانى التى ترتبط بكلمة «**الصفا**» فى البيت السادس .

فالسعى بين الصفا والمروة الذى يقوم به الحاج المسلم ، يقال إنه يرمز إلى سعى هاجر ، امرأة إبراهيم عليه السلام ، بين هذين الجبلين باحثةً عن الماء لكى تروى به ظمأ ابنها إسماعيل . كذلك يشعر شوقى بأن القدر كان قاسيا عليه مثلما كان «**يزيد بن معاوية**» قاسيا على «**الحُسين**» ولد «**على بن أبى طالب**» حين قتله فى معركة كربلاء . تلك المعركة التى كان لها أثر حاسم فى تاريخ الإسلام والتى يحتفل بذكراها الشيعة فى تمثيليات التعزية . وفيها يُصوَّر عذاب الشهداء تصويرا واقعيا ، وأبرز ألوان هذا العذاب هو الظمأ . وهكذا ، فحين يقارن شوقى نفسه بالحسين إنما يصور نفسه كشهيد من الشهداء وضحية من ضحايا القدر : إنه أجدر بالرىّ من غيره . وهو يشبه الشيعة أيضا فى أنه لايستطيع أن يظهر مشاعره على حقيقتها ، وإنما عليه أن يلجأ إلى التقية ، فهو يخفى مواهبه ، ويضطر إلى صحبة من هم دونه علما وذكاء ، فيتغابى ويداهن بقصد مراعاة واجبات الحياة الاجتماعية .

وعلى الرغم من أن الذى دفع الشاعر إلى نظم هذه القصيدة هو موقفه الخاص ، أو ظروفه الخاصة ، فإنه جدير بالذكر أن شوقى يبدأ بأن يعرض لنا قضية عامة ولايتعرض لوضعه الخاص إلا فى القسم الثانى من القصيدة . فالاتجاه الذى تتحرك فيه القصيدة من العام إلى الخاص ومع ذلك فمن الخطأ أن نستنتج من ذلك أن القصيدة يعوزها الانفعال أو العاطفة . فالذى يصنعه شوقى هو أنه يحاول تعميم مشاعره الشخصية ، وهو حين يصدر حكمه على الإنسان ووضعه بصفة عامة ، إنما يعبر فى نفس الوقت عن رؤية للحياة ، هى فى جوهرها رؤيته الشخصية . ولهذه الظاهرة نظائر كثيرة فى الشعر العربى وغير العربى على حد سواء .

ولقد حاولنا أن نتتبع الاتجاه الذى تسير فيه خواطر الشاعر ومعانيه . فتبين لنا أن حلول العام الجديد فى عمر الشاعر قد حول أفكاره إلى الأعوام الماضية أولا . ثم إلى الزمن ذاته . ومن ثم إلى الهلال فى السماء . وهذا بدوره دفع الشاعر إلى التفكير فى المفارقة بين الإنسان والقمر . مما أدى فى نهاية الأمر إلى حيرة الشاعر أمام مافى الزمن ذاته من تناقض . **والبيت الأخير فى القسم الأول من القصيدة ينتهى بالليالى كما ينتهى بها أول بيت فى هذا القسم . وبذلك يؤلف هذا القسم شكلا شبه دائرى . كذلك يبدأ القسم الثانى بمناجاة العام الجديد كما يبدأ القسم الأول بالقضية العامة عن السنين . وفى القسم الثانى يفصح الشاعر عن الأسباب الشخصية التى حفزته على إصدار حكمه العام فى القسم الأول . وهكذا فالقصيدة فى نظرنا تنمو معانيها وتطرد وتتقدم على نحو واضح طبيعى لا افتعال فيه** . ولولا القسم الثانى لما أمكننا أن نعرف تلك المعلومات الخاصة بحياة الشاعر ولأن نعلم أن المناسبة هى عيد ميلاد الشاعر . لقد حاولنا ـ فى هذا التحليل المقتضب ـ أن نبين مدى تلاؤم أجزاء القصيدة وتلاحمها وانتظامها على نحو وثيق ، وأن نوضح كيف تتولد الأخيلة الشعرية بعضها من بعض فى نسيج بديع محكم ، وكيف ترتبط كل صورة بغيرها عن طريق علاقات وإيحاءات ، واضحة كانت أو خفية . ولن نبالغ حين نقول إننا لن ندرك المعنى الكلى للقصيدة إلا بعد أن نتم قراءتها حتى البيت الأخير منها .

ومع مافى القصيدة من مشاعر وأحاسيس شخصية فما من شك فى أنها تحوى أيضا عنصرا لاشخصيا واضحا . ودليلا قويا على رغبة الشاعر فى الفرار مما هو شخصى بحت . ففضلا عن محاولة الشاعر تعميم مشاعره ـ كما رأينا آنفا ـ **هناك العنوان الذى وضعه للقصيدة : «الهلال» . ولنتذكر أن القصيدة وردت فى الجزء الثانى من الشوقيات تحت عنوان «باب الوصف» . إذن يبدو أن الشاعر يريد أن يوهمنا بأنه لم يفعل أكثر من أنه وضع قصيدة وصفية خالصة عن الهلال . وهذا شىء غريب ، لاسيما إن أخذنا فى الاعتبار أن القصيدة فى جوهرها تدور حول الشاعر ذاته ، حول قنوطه وحبوطه وعدم تحقيق آماله وطموحه ، وحول مشاعره إزاء دلالة الزمن وجدوى الجهد البشرى . كذلك يعتمد الشاعر ـ كما رأينا ـ على التراث الشعرى العربى فيستلهمه ويستمد منه الكثير لفظا ومعنى . وإشاراته إلى القرآن الكريم وإلى الشعر العربى والتاريخ الإسلامى إنما هى إشارات من شأنها أن تضعه فى سياق تراث بالذات ، وغنى عن الذكر أن لجوء الفرد إلى لغة الجماعة ورموزها ومصطلحاتها يعنى بحثه عما يجعله يشعر بالأمن والطمأنينة . وعما يتفادى به التوتر والتأزم .**

أما من ناحية الأسلوب ففى القصيدة الكثير من الصفات التى من شأنها أن تكبح جماح عاطفة الشاعر . وتجعله يتحكم فى انفعالاته . صفات شكلية مثل التوازن والتوازى فى العبارة والتركيب (انظر البيت الثالث والخامس والسادس والسابع والتاسع والثانى عشر) ومثل التكرار والترصيع (انظر البيت الثانى والثالث والخامس والسادس والسابع والثانى عشر) . ناهيك عن موسيقى القصيدة .

وهل هناك من هو أرهف إحساسا بموسيقى الشعر العربى من شوقى ؟ كل هذه الأمور جعلت قصيدة « الهلال » . على الرغم مما تحويه من نظرة شخصية للحياة . تتصف باللاشخصية والاتزان والتعقل . وهذه صفات يتميز بها الفن « الكلاسيكى » .

ولايقل كلاسيكية مانجده عند شوقى من نزعة إلى رؤية الإنسان فى سياق عريض شاسع من الزمن . أى فى نطاق التاريخ البشرى بأكمله . وهى نزعة تظهر فى العديد من قصائده ، ومن شأنها التقليل من حدة العنصر الفردى الشخصى . وتأكيد ماهو عام وثابت فى الإنسان .

لقد قلت فى مستهل حديثى إن هناك مالا يحصى من الكتب والمقالات التى وضعت فى دراسة شوقى . ولكن يندر أن نرى محاولات لتحليل شعره على نحو مفصل دقيق كما حاولنا فى هذه الكلمة . وإننا لنأمل أن تكون هذه الكلمة التى قصرنا الحديث فيها على قصيدة واحدة لشوقى ـ قصيدة قصيرة وغير معروفة نسبيا ـ قد أقنعت بعضنا على الأقل بضرورة تطبيق هذا المنهج النقدى التفصيلى على قصائد شوقى الكبرى ومطولاته الناجحة .

توازن البناء في شعر شوقي

"نموذج تطبيقي"

محمود الربيعي

١

دخل شعر شوقي بيوت الناس قبل أن يدخلها الراديو والتلفزيون ، وحقق فى نفوس الكثيرين أثراً عميقاً كان يتوارثه أفراد الأسر « المتعلمة » ـ حتى فى أعماق الريف ـ جيلاً بعد جيل . وكنا على عهد الطلب ـ حين نسمع إعجابا بشعر شوقى من شخص لا يستطيع له تعليلاً ـ نقول : « هذا إعجاب أسَرِيّ » . أمّا سمعة شوقى الشاعر فى العالم العربى ، من غربه إلى شرقه ، فلم يظفر بها شاعر آخر فى العصر الحديث . وكان الإعجاب بشوقى يختلط فى نفوس الكثيرين بإعجابهم بالزعماء السياسيين ، وبالأحزاب الشعبية ؛ أى أنه ـ فى جانب كبير منه ـ كان إعجابا تم عن طريق « العدْوى » ، لا عن طريق المعرفة الحقة ، أو البصر السليم ؛ وهو من ثم يمكن أن يطرح دون ندم . ولكن هذا الإعجاب أصبح ـ عن طريق انتقال الثقافة فى مجتمع الأميين ـ حقيقة مادية واقعة غير قابلة للمناقشة ، فضلا عن قبولها للرد ، وانتقل إلى معاهد العلم ، وتجمعات المثقفين ، وبقيت محاولة الفحص والتعليل عزيزة المنال ، لا تستطيعها الأغلبية الساحقة ، ولا تجرؤ عليها الأقلية النادرة . وكان هذا الموقف دليلا قويا على أن ثمة خللا فى الواقع الأدبى ؛ إذ بدون الفحص المقتدر ، والقبول المعلل ، أو الرفض المعلل ، تبقى الحال ، فى أمور الأدب وغيره من جوانب الحياة ، مختلطة ؛ الأمر الذى لا يمكن معه تحقيق نهضة حقيقية على الإطلاق .

ورسوخ هذا الإعجاب غير المعلل على هذا النحو هو السبب ـ عندى ـ فى أن **العقاد** حين رفض شعر **شوقى** جاء رفضه عنيفا (وأخشى أن أقول : عصبيا) . لقد كان أشبه بالطاقة المضغوطة التى حرمت التنفيس الطبيعى طويلا فتفجرت كالقنبلة . كان **العقّاد** يريد أن يستخدم أسلوب « **العنف الثورى** » فى مجال ليس العنف الثورى هو السبيل الملائم لإصلاح علله وآفاته . والذى يستعرض كتاب « **الديوان** » **للعقّاد والمازنى** يجد أن معجم « **الإصلاح الثورى** » يتردد فيه بدرجة عالية : تحطيم الأصنام ، وإزالة الحطام ، والبدء على أساس جديد نظيف .. الخ ، كما يجد أن « القرائد » النقدية العظيمة فيه مطمورة تحت ركام من الغضب ، والشتائم ، والسخرية ، والتهكم ، ولكنها أمور لا تدخل فى صميم النقد ، بل هى أقرب ما تكون إلى « **شفاء الغليل** »[١]

لقد كانت واحدة من الثمرات المرة لكل ذلك أن ورثنا « **التهويل الصحفى** » **الذى أصبح ـ حتى هذه اللحظة ـ يحتل مكانة ـ لدى القارئ العادى ـ أرسخ من مكانة « النقد الأدبى الحقيق »** . لقد فهمت المسألة على أنها « معركة » (وإن كانت معركة من طرف واحد ؛ إذ لم يشارك فيها شوقى بكلمة واحدة مكتوبة) ، وتلتها « معارك » أخرى طاحنة فى تاريخ النقد العربى الحديث . وقد

أصبحت هذه «المعارك» هدفا فى ذاتها . وضاع الهدف الحقيقى فى الطريق . وأصبحت الإثارة هى الطابع المميز للخلاف الأدبى . الذى هو - فى الأصل - فرع اختلاف الرؤية والفكر . وهو أمر صحىّ بطبيعته متى مورس على وجهه الصحيح . ولكن الجو العام - كما قلت - كان جو «هياج» فى شتى النواحى . ولا عجب أن نال الأدب منه أوفى نصيب .

على أن تطور الحياة الأدبية ، واستحداث ما يسمى بمناهج النقد الأدبى ، لم يقلل من الوضع الضار الذى انتهى إليه حال التناول الأدبى . ولا يزال أمر «الإثارة الأدبية» لا «الدرس» الأدبى هو الطابع الغالب على حياتنا النقدية . إن «المناقشة» الأدبية عادة تتحول فى أيدينا بسرعة إلى «معركة» أدبية ، ينسى فيها الموضوع الأصلى ، وتكال الاتهامات الجارحة المشينة . كل هذا باسم الأدب ! ومن مظاهر ذلك أننا عادة ننسى «القضية المطروحة» ، ونتجه فورا إلى «نية» الشخص «ودوافعه» ، و«المثيرات المحركة» ، وما إلى ذلك ، وقد نتجاوز ذلك فنرمى بالتهم من «رجعية» ، «وتقدمية» ، «وسوء نية» ، وتصل المسألة أحيانا - حسب الأحوال - حد التشكيك فى حب الوطن ، بل التشكيك فى العقيدة ، كل هذا - وياللعجب - فى مناقشات فى النقد الأدبى :

كان لاستيراد المناهج الأدبية ضرر آخر معوق لا يقل تدميرا عن الضرر الذى تحدثت عنه (وسألزم نفسى فيما يتصل من الأمر بشعر شوقى) وهو أن الدارسين سرعان ما تقدموا إلى إنتاج شوقى فى الشعر الغنائى والمسرحى يقيسون قيمته طبقا لما لديهم من معلومات عن هذه المناهج . ولم تكن نتيجة ذلك - إذا استحضرنا ما كتب عن شوقى ، وما أكثره - فى صالح الدرس الأدبى على الإطلاق ؛ فكثير مما كتب كان عن شخص شوقى لا عن شعره ، وكثير منه كان عن «موضوعات» شعر شوقى لا عن شعره ، فقرأنا عن «العروبة» «والإسلام» و«السياسة» ، ولم نقرأ عن «الشعر» ، وكثير منه كان عن دلالة شعر شوقى على شخصيته (وهذه هى المقولة التى استخدمها العقاد ومَن بعده فى النظر فى شعر شوقى) ، وقد زحفت إلى شعر شوقى حتى الصيحات الأحدث ؛ الأسلوبية ، والبنيوية وما أشبه ، وكان من نتيجة ذلك كله أن حوكم شوقى محاكمة غير عادلة ؛ لقد أعادوه إلى «حجرة الدراسة» ، ولقنوه درسا فى كيفية كتابة الشعر ، ولاتسل عما قيل فى مسرح شوقى ، وكيف أنه «غنائى» وليس «دراميا» ، ومن أنه قِطع ممزقة ، ومن أنه ضد المشاعر الشعبية .. الخ[٢] . لقد نظر إلى شوقى على أنه أقل من أن يفهم فى أصول فنه ما يمكن أن يفهمه «معيد» فى الجامعة بعد رسالة «ماجستير» ! ومتى ؟ فى زمن يعلم فيه الكافة ، من ذوى النظر ، المستوى الحقيقى لمثل هذه الرسائل ، والمدى الحقيقى «لعلم» أصحابها . لقد وصلنا إلى الحالة التى نقول فيها إن شوقى إذا لم يكتب على الطريقة التى قررها «فلان أو علان» من المتخصصين فى المسرح (حسب قولهم) من الدارسين الأوربيين فقد أصبح كلامه لا قيمة له . وينبغى أن يطرح . وهؤلاء لم يكلفوا خاطرهم . ببساطة . مشقة النظر فى قيم محتملة أخرى لفن شوقى . وركنوا إلى كسلهم الذى انتهى بقراءة سطور من مرجع . الله أعلم بقيمته . واستراحوا إلى محاكمة مسرح شوقى طبقا لذلك .[٣]

وهكذا انتهى بنا الحال إلى طريق مُغْلق فى درس شعر شوقى . وفى تقديره والحكم عليه . وقد أوقعنا هذا الطريق المغلق فى تناقض عجيب ؛ فمن ناحية نقول إن شوقى شاعر العرب والإسلام . وهو أمير الشعراء . ومن ناحية أخرى نقول : هو الشاعر الذى لا يدرك من أصول فنه ما يدركه متخرج «متوسط الحال» . بعد رسالة «متوسطة الحال» ليحصل بها على الماجستير ! فهل ثمة دليل أقوى من هذا الدليل على حالة الاضطراب «والتشويش» التى وصلنا إليها فى أمر النظر فى شعر شوقى ؟

إن الدورة قد اكتملت . والحلقة الصمّاء قد أحكم طرفاها . ولابد من مخرج . وعندى أن المخرج الملائم الوحيد هو العودة إلى نصوص شعر شوقى ، والبدء منها ، وطرح كل «أفكار مسبقة» . ينبغى أن ننظر فى هذا الشعر مبرئين من المشاعر المتوارثة المنحازة إلى شوقى أو ضده ، ومبرئين حتى من الانحياز إلى ما نحب أن يكونه شوقى من أنه شاعر الأمة العربية والأمة الإسلامية[٤] **ومبرئين كذلك من الاعتقاد بأن ثمة موضوعات مهمة فى الشعر . وموضوعات غير مهمة ، ومبرئين من «عقدة النقص» التى ترى نموذج الكمال فيما يكتبه الغربيون عن أصول الفن .**[٥]

فإذا وجدنا أنفسنا وجها لوجه أمام النص فحصناه فى ذاته . بصفته بناء لغوياً خاصاً ، يفضى إلى معان بعينها ، ويتخذ له موضوعا من داخل تركيبه ، يعبِّر عن رؤية الشاعر الفنية . لا عن موقفه السياسى ، أو الاجتماعى . فكم من متاهات تاه فيها الباحثون عن موقف الشاعر السياسى والاجتماعى ، مسجلين على أنفسهم سذاجة النظرة وضيقها . وعمق الفن واتساع مداه .

ويحتاج فحص النص إلى عدة الناقد الأساسية . وهى القدرة على فهم «رؤية» الفنان ، وعقد حوار معها ، وتقديرها حق قدرها . وعدة الناقد هى «موهبته»؛ والموهبة كلمة لا يمكن تعريفها على وجه الدقة ، وإن أمكن تقريب معناها ؛ فالذى لم يخلقه الله بموهبة الناقد لا يمكن أن يصير ناقدا على الإطلاق . ودعنى أقرب معنى «الموهبة» كما أفهمه فأقول : إنها الحب الفطرى لهذا الشئ الخالد الجميل العظيم الذى هو «الأدب» ، والاعتقاد الراسخ فى ضرورته لجعل «الناس» «ناسا» بالمعنى الصحيح . والدارس إذا لم ينشأ على اعتقاد ذلك فمن الخير له ألا يشتغل فى نظرى بالنقد على الإطلاق .[٦]

على أن الموهبة وحدها لا تصنع ناقدا ، ولا يمكن أن تنتج تلقائيا المقدرة على كتابة مقالة نقدية جيدة . ولست فى حاجة إلى

القول بأن الذى يضع الموهبة فى «حالة عمل» هو «الثقافة» و«الثقافة» كلمة غامضة أخرى يحتاج معناها إلى تقريب . وعندى أن ثقافة الناقد هى خبرته الحاصلة من الاطلاع المنظم على أكبر قدر ممكن من الأعمال الإبداعية والنقدية ، وإنتاج الفكر البشرى فى غير الأدب والنقد ، ثم هواياته ، وتأملاته ، واحتكاكه بالناس والأشياء ، وأسفاره .. الخ ، وبعبارة أخرى ثقافة الناقد هى رؤيته الحاصلة مما اكتسبه فى حياته من نظر وبصر وقدرة على التحليل ، والتركيب والاستنتاج .

ومن علامات هذا الضرب من الثقافة أنه يعلن عن نفسه ، ولكن على نحو غير مباشر . وهو غير «كمية المعلومات» التى لا يستطيع صاحبها تأجيل الإعلان عنها فور بدئه الكلام على هذا العمل الأدبى أو ذاك .

وشعر شوقى محتاج إلى تضافر جهود النقاد الموهوبين المثقفين من أبناء هذه الأمة ، الذين يتعاطفون مع الفن الشعرى ، لا مع شخص شوقى ، والذين يحبون الشعر ، ويعتقدون أنه ضرورة حياة ، ويتوفرون على مهمة إيصال صورة الشعر ، فى الماضى والحاضر ، صحيحة إلى الأجيال القادمة

ولست أزعم ـ والعياذ بالله ـ أن ما أقدمه هنا من قراءة لقصيدة «**لبنان**» لشوقى يدخل فى هذا الباب ، أو يحقق شيئا ذا خطر مما أشرت إليه ، وإنما أقول إن نوعا قريبا من نوع محاولتى ينبغى أن يتكرر ، وذلك حتى نثبت فى أذهان الناس حب الوقوف عند الشعر ، ونقرأ معهم ـ ولا أقول لهم ـ أكبر عدد ممكن من القصائد . وهدفى من تقديم هذه القراءة أن أدعو غيرى أن يقدم قصائد أخرى بطريقته الخاصة فى القراءة ، وأن يهدى إلى القارئ المتعطش نموذجاً فى القراءة أفضل من النموذج الذى أقدمه . ويخيل إلىّ أن القارئ ملّ الإشارات العامة الغامضة المبهمة ، كما ملّ الإشارات المتعالية إلى الفلسفات ، والمذاهب ، والمدارس ، وأصبح فى حاجة ماسة إلى النموذج التطبيقى . وأنا على يقين من أن تراكم نماذج القراءة ـ حتى على نحو كمىّ ـ والإلحاح بها على ذهن القارئ سيلفت النظر يوما مّا إلى أن ثمة شيئا رائعا . ومفيدا وممتعا ، فى الشعر لا يستقيم بدونه أمر الحياة .

أما إذا لم تثمر مثل هذه الدعوة إلى قراءة «النص الشوقى» ، وبقينا ندور فى فلك أنه شاعر الأمة ، وأمير الشعراء ، أو الشاعر الذاتى السطحى التقليدى الذى لا يعرف أصول فنه ، فسيبقى شوقى فى حياتنا كالشبح ؛ الذى يتحدث الناس جميعاً عنه دون أن يكون واحد منهم قادرا على وصفه باعتباره كيانا ملموسا من لحم ودم .

لبنان[7]

١ ـ السِّحْرُ مِن سُودِ العُيُونِ لَقِيتُهُ
والبَابِلىُّ بِلَحْظِهِنَّ سُقِيتُهُ

٢ ـ الفَاتِرات وَمَا فَتَرْنَ رِمَايَةً
بِمُسَدَّدٍ بَيْنَ الضُّلوعِ مَبِيتُهُ

٣ ـ النَّاعِسَاتِ المُوقِظَاتِى لِلْهَوَى
المُغْرِيَاتِ بِه وَ كُنْتُ سَلِيتُهُ

٤ ـ القَاتِلاَتِ بِعَابِث فى جَفْنِهِ
ثَمِلِ الغِرَار مُعَرْبِدٍ إصْلِيتُه[8]

٥ ـ الشَّارِعَات الهُدْبَ أَمْثَالَ القَنَا
يُحْيِى الطَّعِينَ بِنَظْرَةٍ وَيُمِيتُه

٦ ـ النَّاسِجَاتِ عَلَى سَوَاء سُطُورِهِ
سَقَماً عَلَىَّ مِنْوالهُنّ كُسِيتُهُ

٧ ـ و أَغَنَّ أَكْحَلَ مِنْ مَهَا «بِكْفِيَّةٍ»
عَلِقَتْ مَحَاجِرُهُ دَمِى وَعَلِقْتُهُ[9]

٨ ـ لُبْنَانُ دَارَتُهُ وَفِيهِ كِنَاسُهُ
بَيْنَ القَنَا الخَطَّارِ خُطَّ نَحِيتُهُ

٩ ـ السَّلْسَبِيلُ مِنَ الجَداوِلِ وِرْدُهُ
والآسُ مِنْ خُضْرِ الخَمَائِلِ قُوتُهُ

١٠ ـ إنْ قُلْتُ تِمْثَالُ الجَمَالِ مُنَصَّباً
قَالَ الجَمَالُ بِرَاحَتَىَّ مَثَلْتُه

١١ ـ دَخَلَ الكَنِيسَةَ فَارْتَقَبْتُ فَلَم يُطِلْ
فَأتَيتُ دُونَ طَرِيقِهِ فَزَحَمْتُه

١٢ ـ فَازْوَرَّ غَضْبَاناً وَأعْرَضَ نَافِراً
حَالٌ مِنَ الغِيدِ المِلاَحِ عَرَفْتُهُ

١٣ ـ فَصَرَفْتُ تَلْعَابِى إلَى أَتْرَابِه
وَزَعَمْتُهُنَّ لُبَانَتِى فَأغَرْتُهُ

١٤ ـ فَمَشَى إلَىَّ وَلَيْسَ أَوَّلَ جُؤْذَرٍ
وَقَعَتْ عَلَيْهِ حَبَائِلِى فَقَنَصْتُهُ

١٥ ـ قَدْ جَاءَ مِنْ سِحْرِ الجُفُونِ فَصَادَنِى
وَأَتَيْتُ مِنْ سِحْرِ البَيَانِ فَصِدْتُهُ

١٦ ـ لَمَّا ظَفِرتُ بِه عَلَى حَرَمِ الهُدَى
لابْنِ البَتُولِ وَلِلصَّلاَةِ وَهَبْتُهُ

١٧ ـ قَالتْ تَرَى نَجْمَ البَيَانِ فَقُلْتُ بَلْ
أُفُقَ البَيَانِ بِأَرْضِكُمْ يَمَّمْتُه

١٨ ـ بَلَغَ السُّهَا بِشُمُوسِهِ وَبِدُورِهِ
لُبْنَانُ وانْتَظَم المَشَارِقَ صِيتُهُ

١٩ ـ مِنْ كُلِّ عَالِى القدرِ مِنْ أَعْلاَمِهِ
تَتَهَلَّلُ الفُصْحَى إذَا سَمَّيْتُهُ

٢٠ ـ حَامِى الحقيقَةِ لاَ القَدِيمِ يَؤُودُهُ
حِفْظاً وَلاَ طَلَبُ الجدِيد يَفُوتُه

٢١ ـ و عَلَى المشِيدِ الفخمِ من آثارِهِ
خُلُقٌ يُبِينُ جَلاَلَهُ وثُبُوتَه

٢٢ ـ فى كُلِّ رَابِيَةٍ وَكُلِّ قَرَارَةٍ
تِبْرُ القَرائِحِ فى التُّرابِ لَمَحْتُه

٢٣ ـ أَقبلت أبكى العِلم حَوْلَ رُسُومِهِمْ
ثُمَّ انْثَنَيْتُ إلَى البَيَانِ بَكَيْتُهُ

٢٤ ـ لُبْنَانُ وَالْخُلْدُ اخْتِرَاعُ اللهِ لَمْ
يُوسَمْ بِأَزْيَنَ مِنْهُمَا مَلَكُوتُه

٢٥ ـ هُوَ ذِرْوَةٌ فِى الْحُسْنِ غَيْرُ مَرُومَةٍ
وَذُرَا الْبَرَاعَةِ و الْحِجَى «بَيْرُوتُه»[10]

٢٦ ـ مَلِكُ الْهِضَابِ الشم سُلْطَان الرُّبَى
هَامُ السَّحَابِ عُرُوشُهُ وَتُخُوتُه

٢٧ ـ سَيْنَاءُ شَاطَرَه الْجَلاَلَ فَلاَيُرَى
إلاَّ لَهُ سُبُحَاتُهُ وَسُمُوتُهُ[11]

٢٨ ـ وَالأَبْلَقُ الْفَرْد انْتَهَتْ أَوْصَافُه
فِى السُّودَدُ الْعَالِى لَهُ وَنُعُوتُه

٢٩ ـ جَبَلٌ عَلَى آذار يُزْرِى صَيْفُهُ
وَشِتَاؤُهُ يَئِدُ الْقُرى جَبَرُوتُه

٣٠ ـ أَبْهَى مِنَ الْوَشْىِ الْكَرِيمِ مُرُوجُهُ
وَأَلَذُّ مِنْ عَطَلِ النُّحُورِ مُرُوتُه[12]

٣١ ـ يَغْشَى رَوَابِيهِ عَلَى كَافُورِهَا
مِسْكُ الوِهَادِ فَتِيقُهُ وَفَتِيتُه

٣٢ ـ وَكَأَنَّ أَيَّامَ الشَّبَابِ رُبُوعُهُ
وَكَأَنَّ أَحْلاَمَ الْكِعَابِ بُيُوتُه

٣٣ ـ وَكَأَنَّ رَيْعَانَ الصِّبَا رَيْحَانُهُ
سِرُّ السُّرُورِ يَجُودُهُ وَيَقُوتُه

٣٤ ـ وَكَأَنَّ أَنْدَاءَ النَّوَاهِدِ تِينُهُ
وَكَأَنَّ أَقْرَاطَ الْوَلاَئِدِ تُوتُه

٣٥ ـ وَكَأَنَّ هَمْسَ الْقَاعِ فِى أُذُنِ الصَّفَا
صَوْتُ الْعِتَابِ ظُهُورُهُ وَخُفُوتُه

٣٦ ـ وَكَأَنَّ مَاءَهُمَا وَجَرْسَ لُجَيْنِهِ
وَضَحُ الْعَرُوسِ تَبِينُهُ وَتَصِيتُه

٣٧ ـ زُعَمَاءَ لُبْنَانٍ وَأَهْلَ نَدِيِّهِ
لُبْنَانُ فِى نَادِيكُمُو عَظَمُتُهُ

٣٨ ـ قَدْ زَادَنِى إِقْبَالُكُمْ وَقَبُولُكُمْ
شَرَفاً عَلَى الشَّرَفِ الَّذِى أُولِيتُهُ

٣٩ ـ تَاجُ النِّيَابة فِى رَفِيعِ رُؤُوسِكُمْ
لَمْ يَشْرَ لُؤْلُؤَهُ وَلاَ يَاقُوتَه

٤٠ ـ «مُوسَى» عَدُوّ الرِّقِّ حَوْلَ لِوَائِكُمْ
لاَ الظُّلْم يَرْهَبُهُ وَلاَ طَاغُوتُه[13]

٤١ ـ أَنْتُمْ وَصَاحِبُكُمْ إِذَا أَصْبَحْتُمُو
كَالشَّهْرِ أَكْمَلَ عِدَّةً مَوْقُوتُه

٤٢ ـ هُوَ غُرَّةُ الأَيَّامِ فِيهِ وَكُلُّكُمْ
آحَادُهُ فِى فَضْلِهِ وَثُبُوتُه

٣

تبدأ القصيدة بداية «صوتية» شديدة ، تتمثل فى ذلك الحرف المشدّد فى كلمة «السّحر» من البيت الأول :

السّحر فى سود العيون لقيته   والبابلى بلحظهن سقيته

وهى بداية متحدية تُعلَن عن أن الشاعر سينحت قصيدته من صخر ، وسيعبّد طريقها كما يعبد الطريق الجبلى بواسطة «التفجير» ، حتى تستوى عملا «كلاسيكيا» نموذجيا ، مبنيا على نحو هندسى ، منطقى ، يشتمل على بداية ، ووسط ، ونهاية ، كما يشتمل على زوايا وأروقة ، وله معمار مكتمل الأركان ، يصاغ فى موسيقى متدرجة ، مستوية ومتموجة ، صاعدة وهابطة ، يشبه عمل النحات ، ويشبه عمل الرسّام ، ويشبه الغابة الطبيعية ، ويشبه البحر ، ويشبه الجبال ذات الأخاديد ـ أو بعبارة تغنى عن كل هذا ـ يشبه الحياة !

وتضعنا كلمة الافتتاح «**السِّحر**» منذ البداية فى حالة من العمق ، والغموض ، والتطلع ، والخوف ، وكل ما إلى ذلك من أنواع «**عدم اليقين**» و «**توقع الخوارق**» . وقد واجهنا الشاعر بهذه الكلمة ، أو بهذه القيمة اللغوية ، منذ البداية ، وذلك حتى نقع فى أسرها (وربما قلت فى «**سحرها**») ، ثم لم يلبث أن ربطها ربطا وثيقا بالسواد (من سود العيون) ، فبان لنا أنه ليس السحر فحسب ، بل السحر الحاصل من«**سود العيون**» (**فهل يراد منا أن** نقع فى أسر جديد هو أسْر «السحر الأسود» ؟ !) ولابد أن تكون النتيجة المتوقعة أن أثر هذا «**السحر**» فى النفس أثر لا يمكن أن يقاوم ، إنه يضع النفس فى حالة «**فقدان سيطرة**» ، ويجىء الشطر الثانى من البيت كاشفا بطريقة لا خفاء فيها عن «**فقدان السيطرة**» هذا ، وذلك عن طريق «**الاطراد والتجانس**» ؛ فإذا كان «**السحر من سود العيون**» يفقدنا السيطرة على النفس فإن «**البابلى**» (الخمر الجيدة) تفعل بنا الشئ ذاته ، أو قل تضاعف الإحساس «**بالسحر من سود العيون**» و«**تتوازن**» معه و«**تتجانس**» .

وفقدان السيطرة يعنى سلب عنصر «**الحدة**» فى الإحساس بإشاعة الخَدَر فيه ، وهذا السلب الذى يحدث ـ ضرورة ـ بفعل السحر ، ويَعْمُق بفعل «**البابلى**» ، يُجانَس فى البيت الثانى بقيمتين لغويتين هما «**الفاترات**» و «**ما فترن**» ، وهما قيمتان تقوّيان أثر «**الفتور**» ، وتقوّيان الإحساس بأسر السحر ، وأسر الخمر ، فتنتشر ـ نتيجة ذلك ـ ظلال الخَدَر على مساحة واسعة ، ترتد إلى الخلف (**البيت الأول**) وتنتشر إلى الأمام ؛ ونحن ما نكاد ندرك «**الاطراد**» الماثل فى «**السحر**» ، و«الخمر» ، «**والفتور**» حتى ندرك «**التقابل**» الماثل فى «**الفاترات**» و«**ما فترن**» .

وفى هذه المرحلة المبكرة من القصيدة يبدأ وعينا فى إدراك أن هذه القصيدة مبنية من مادة «مطردة» ، «متجانسة» ، ومن مادة «متقابلة» «متضادة» ، وهذا يقوى إحساسنا بالقيم المعبر عنها فى القصيدة ، ويوضح لنا دلالات المعانى . ويأتى هذا من جمع الشئ إلى شبيهه أحيانا ، وإلى نقيضه أحيانا . ويفعل «التقابل» فى الأبيات التالية فعله ، ويكُون هو العصب الأساسى الذى يمد عليه شوقى نسيج المعنى . ومن الواضح أن أسلوب «**اللعب الحر على المتقابلات**» يسود سيادة مطلقة من بداية البيت الثانى إلى نهاية البيت السادس :

الفاترات وما فترن رماية   بمسدّدٍ بين الضلوع مبيته

الناعسات الموقظاتى للهوى المغريات به وكنت سليته
القاتلات بعابث فى جفنه ثمل الغرار معربد إصلبته
الشارعات الهدب امثال القنا يحى الطعين بنظرة ويميته
الناسجات على سواء سطوره سقما على منوالهن كسيته

فبالإضافة إلى «**الفاترات**» و «**ما فترن**» فى البيت الثانى من القصيدة نجد «**المسدّد**» (**الحركة والانطلاق**) ، و «**مبيته**» (**الاستقرار المقابل للحركة**) فى البيت ذاته . وفى البيت الثالث نجد مقابلة ظاهرة للعيان فى «**الناعسات ـ الموقظاتى**» ، ومقابلة أخفى منها قليلا فى «**المغريات**» و «**سليته**» ؛ إذ الإغراء نوع من التحريك . «**والسلوى**» نوع من الثبات فى النسيان . وتقام فى البيت الرابع مقابلة بين «**ثمل**» و «**معربد**» مع أن السبب فيهما واحد . وفى الخامس تنهض بين «**يحى**» . و «**يميت**» . وهذا كله مع اتصال «**المعنى الأم**» الناشىء من «**العيون**» . «**والسحر فى العيون**» ، «**والفتور**» فى الألحاظ . و«**الفتور**» الناشىء من الخمر ، ثم الرماح والقنا (التى هى الألحاظ) التى تشيع جوا من الحرب المعلنة والخفية .

ويقدم البيت السادس نوعا من المقابلة الخفية الكائنة بين السقم («**سقما**» = وما يتبعه من تعرى الجسم من الشحم واللحم) . وكلمة «**كسيته**» **وبهذا القدر من النظر فى القصيدة يتضح أن شوقى ألقى نظرة خاطفة على جزئيات الموقف ، وصورها بأسلوبه المختار . وكان تصويره سريعا خاطفا كذلك** . وهو بهذا كأنه مسافر فى طائرة يستعرض المنظر من علٍ فى سمائه التى تمكنه من رؤية كل التفاصيل ، ولا تترك له سرعة الطائرة ـ فى الوقت ذاته ـ أن يتوقف عند الجزئيات لفحصها ببطء . ومن ناحية أخرى لا يريد هو نفسه أن يتوقف عند فحص الجزئيات . وذلك حتى لا تفوته روعة المشهد العام الذى يخلب لبه . ويمكن أن نشبّهه كذلك بزائر ينزل مدينة لأول مرة ؛ فهو يدرك منها أول ما يدرك معارها العام ، وفهرسة شوارعها وميادينها ، وقبابها ، وحدائقها ، وذلك على نحو إجمالى ، ولكنه واضح تماما .

لقد تحدث عن «**المنظر العام بجزئياته**» ـ إن صح التعبير ـ حديثا بدا فى هيمنة صيغة الجمع فى : «**العيون**» ، «**بلحظهن**» ، «**الفاترات**» ، «**فترن**» ، «**الناعسات**» ، «**الموقظاتى**» ، «**المغريات**» ، «**القاتلات**» ، «**الشارعات**» ، «**الناسجات**» ، ودل على انبهاره بهذا «**المنظر العام المفصل**» ، وآن الأوان أن يقف الآن ـ بعد «**المسح العام**» للجمال ـ عند موقف تفصيلى ؛ جمالٍ بعينه ، إنسان بعينه ، أو هو ـ برؤية شوقى المجازية ـ «**ظبى**» ـ أو«**مها**» ـ من ظباء لبنان بعينه :

وأغن أكحل من مها «بكفية» علقت محاجره دمى وعلقته
لبنان دارته وفيه كناسه بين القنا الخطار خط نحيته
السلسبيل من الجداول ورده والآس من خضر الخمائل قوته
إن قلت تمثال الجمال منصبا قال الجمال براحتى مثلته

كان شوقى قد خصص للمنظر العام ستة أبيات ، وهو يخصص الآن للمنظر الخاص عشرة أبيات (هذه أربعة منها ، وستتلو ستة أخرى) ، وهذه قسمة شبه عادلة (حتى من الناحية الكمية البحتة) .

والملاحظ **أولا** أن أسلوب «**الإيهام**» (فى الإشارة إلى المرأة الجميلة على أنها «**مها**» ، واستيفاء صفاتها ، ومن ثم أركان الصورة التعبيرية على هذا الأساس) مستمر فى الأبيات الأربعة السابقة ؛ «**وأغن أكحل**» (جمَع بين سحرى الصوت والسِّمَة) ، والملاحظ **ثانيا** أن شوقى يصل «**الكحل**» هنا «**بالسواد**» هناك فى مطلع القصيدة ، فيبقينا واقعين تحت تأثير «**السحر من سود العيون لقيته**» ، كما يصل «**علقت محاجره دمى وعلقته**» هنا «**بالبابلى بلحظهن سقيته**» هناك ؛ فالمحاجر هنا تعلق الدم ، والخمر إنما تؤثر عن طريق الوصول إلى الدم ، والملاحظ **ثالثا** أنه يذكر «**لبنان**» فى البيت الثامن ـ ولأول مرة فى القصيدة ، ولكنه لا يقف عنده ، وإنما يتخذه فحسب معبرا لاستيفاء الموقف الذى يحاول استيفاءه منذ مطلع القصيدة .

ولاتزال العناصر الطبيعية تفيض عليه ؛ الماء الجارى ، والخضرة الشاملة ، وهو لا يستخدمها باعتبارها هدفا فى ذاتها ، وبعبارة أدق لا يذكرها مفردة ، وإنما من حيث هى خيط فى نسيج خاص ، يعود به فى النهاية إلى هذا الكيان الجميل الذى يدور حوله من شتى الزوايا ليبرز لنا جماله كاملا ، حتى لكأنّه تمثال ينحته شوقى على نحو ما يُحِبّ . ونحس أن شوقى نفسه على وعى بأنه «**ينحت**» بالشعر تمثالا لهذا المخلوق الجميل ، ولم يكن عمل «**المثال**» بعيدا أبدا عن ذهنه ، أو لم يكن نحته القصيدة من «**مادة خام**» هى اللغة بعيدا فى ذهنه عن نحت «**المثال**» تمثاله الجميل من مادة الحجر الخام التى يشكل منها :

إن قلت تمثال الجمال منصبا قال الجمال براحتى مثلته

و«الإيهام» ـ **الذى استمر منذ مطلع القصيدة . والذى قدم لنا الإنسان الجميل فى صورة المها ـ يكتسب معناه فى ضوء حقيقة واقعة هى أن شوقيا شاعر ذو رؤية «كلاسيكية جديدة» ومعنى هذه الصفة أنه ينشئ عمله الشعرى بطاقة كبيرة تعمل من خلال الأُطُر ، والتقاليد ، وألوان السياق المتوارثة** . وينبغى ألا يتبادر إلى الذهن أن هذه الرؤية الكلاسيكية تقلل من شأن شاعرية شوق ، أو تحط من قدر طاقته الإبداعية . ويكفى أن نستحضر فى الذهن أن كورنى ، وراسين ، وملتن ، وبوب ، وجونسون ، ودريدن ، وسواهم من العمالقة ، كانوا شعراء كلاسيكيين . وغاية ما يمكن أن يقال إن الشاعر الكلاسيكى يرى أن موهبته ـ وهى موهبة فرد ـ لا تحدث أثرها كاملا إلا إذا عملت ضمن حدود مشروعة معترف بها ، وأن الصوت المفرد لا يمكن أن يصنع «سمفونية» شعرية ، وأن الركائز «والمراجع» التى أرساها الأقدمون ، شاعراً عبقريا بعد شاعر عبقرى ، هى الصيغة الملائمة المؤثرة التى يجب أن يعزف فى إطارها اللحن العبقرى الجديد ؛ وهنا ينحصر «الخلق» ـ بمعنى الاختراع على غير مثال سابق ـ فى أضيق الحدود ، ويبقى «الخلق» على نموذج ومثال مستقر فى وعى المتلقى مضمارا ممتدا بدون حدود .

ثم يتحول الإيهام السائد منذ مطلع القصيدة تحولا «محسوبا» فى البيت الحادى عشر . ويعلن عن هذا التحول فى العبارة الأولى : «دخل الكنيسة» . لقد كنا من قبل ندرك أن شوقيا يصف فتاة

جميلة . ولكن من خلال «إيهام» كامل بأنه يصف حيوانا لطيفا ، جميلا . أما وقد قال الآن : «**دخل الكنيسة**» فقد مال بالصفة إلى «الإنسان الجميل» . وأصبح من حقنا أن نقول : آه . وإذن فأنت تصف إنسانا ؛ وهل يدخل الظبى الكنيسة ؟ وقد يقال : نعم يدخلها فى الشعر . وقد حمْحَم حصان عنترة شاكيا . وتأوهت ناقة المثقِّب العبدى ـ شاكية أيضا ـ تأوه الرجل الحزين . ولكن بوسعنا أن نرد أيضا بأن الشاعر هنا (شوقى) يقوم بهذا التحول (أو الترشيح) الذى يسوغ لنا أن نفهم منه ـ ومعه ـ بأن السياق الذى يضع فيه هذا الكائن يتحول من عالم «**المها الجميل**» إلى عالم «**الفتاة الجميلة**» . **على أن هذا ليس التحول الوحيد الذى يطالعنا منذ هذا البيت الحادى عشر ؛ فقد قام شوقى بتحول آخر مهم هو التحول بأسلوب الأداء من الأسلوب «الوصفى التصويرى» إلى أسلوب «القصص الخالص» . لقد خَفَّت الصور القائمة على التشبيهات فى هذا القسم إلى حد كبير . وحل محلها تتابع الحدث القصصى** . ولقد أصبح هذا الكيان الجميل . الذى داعبه وأسكره على نحو غامض فى أول القصيدة ، كيانا حقيقيا من لحم ودم ، يتحرك أمام عينيه ، ويخايله ، ويسمح له أن يخاتله . وهذا يدل على أن الرمز قد اكتمل على نحو عاد يسمح له بأن ينسج حوله القصص . وأن نسير نحن فيه معه غير قلقين .

دخل الكنيسة فارتقبت فلم يطل   فأتيت دون طريقه فزحمته
فازورّ غضبانا وأعرض نافرا   حال من الغيد الملاح عرفته
فصرفت تلعابى إلى أترابه   وزعمتهن لبانتى فأغرته
فمشى إلىّ وليس أول جؤذر   وقعت عليه حبائلى فقنصته
قد جاء من سحر الجفون فصادنى   وأتيت من سحر البيان فصدته
لما ظفرت به على حرم الهدى   لابن البتول وللصلاة وهبته

تلك قصة تقليدية مكتملة العناصر . فيها الشخصية . والحدث المتطور عن طريق الصراع الخفى الصامت . وفيها العقدة . والحل . وما إلى ذلك مما يردده واصفو (ولا أقول نقاد) القصص . ويمكن أن يقال إن البطل هنا هو الراوى . وقد عقد لنفسه لواء «**الهيمنة**» المطلقة . وذلك حين صاغ القصة كلها بضمير المفرد المتكلم . إنه العالم ببواطن الأمور . الذى يمسك بخيوط الموقف كلها فى يديه . ولديه ثقة مطلقة . ومعرفة كاملة . بإدارة هذه الخيوط . كما أنه متأكد من أن الموقف سينتهى لصالحه . و«**الهيمنة**» واضحة منذ اللحظة الأولى : «**ارتقبت فلم يطل**» ؛ إنه لم يكلف نفسه حتى مشقة الانتظار الطويل . ولم يستغرق فى يديه الموقف المحايد . الذى يسلم إلى بدء الصراع . سوى بيت واحد هو البيت الأول . وجزئيات الحدث فى هذا البيت ينهض بها شخص وآخر دون اصطدام فعلين (والصراع لا ينشأ ـ بالضرورة ـ إلا من احتكاك فعلين) . وهذه الجزئيات هى : «**ارتقبت**» ـ «**لم يطل**» ـ «**أتيت دون طريقه**» ـ «**زحمته**» . وبنظرة إلى هذه الأفعال تتأكد لنا ظاهرة «الهيمنة» التى يمارسها البطل . ويكفى أن نلاحظ أنه خصص ثلاثة أفعال منها لصيغة المتكلم . وفعلا واحدا لصيغة الغائب .

ولا تبدأ الشخصية الأخرى الفعل إلا مع بداية البيت الثانى . ولكنها تبدأ على نحو نشط يجعل الفعل متبوعا بسلسلة أفعال : «**فازور غضباناً**» (أو لعله متغاضب) . «**وأعرض نافراً**» (أو لعله متظاهر بالنفور) . على أن هذه الأفعال المعلنة لم تقابل من جهة البطل الراوى بمثلها . ولا بأفعال من نوعها (وهذا من حسن السياسة والتكتيك فيما يبدو !) . لقد تحول الصراع . الذى بدأ معلنا . إلى حرب خفية . وهى نوع من الحرب تؤكد ظاهرة «**الهيمنة**» من جديد ؛ فهى تشير إلى أن الراوى (الشاعر) يمارس خبرته بأنواع النفوس . وماينبغى عمله فى كل موقف :

فصرفت تلعابى إلى أترابه   وزعمتهن لبانتى فأغرته

لقد اختار إثارة نوازع الغيرة سلاحا للحرب . وقد تبين ـ فيما انتهت إليه الأمور ـ أنه كان على يقين من فعالية هذا السلاح . وتعود «**الهيمنة**» . والثقة المفرطة بالنفس من جديد . وذلك فى شكل نتيجة عملية باهرة :

فمشى إلىّ وليس أول جؤذر   وقعت عليه حبائلى فقنصته

لقد بدأ الشاعر الحديث عن «الشخص الآخر» باعتباره «**مها**» (وأغن أكحل من مها بكفيّة) . وتحول به فى وسط الحديث إلى بشر (دخل الكنيسة) . وعاد الآن ليتحدث عنه بصفته «**جؤذرا**» . ولكننا فى الحالات الثلاث لا نتشكك فى كونه «**فتاة جميلة**» (مع تفاوت فى هذا التشكك بطبيعة الحال) . **كما لا نتشكك فى أن شوقى يبنى بالغزل فى جميع الأحوال بناء شعريًّا معادلا للموصوف . من لغة منظومة على نحو خاص . لغة تصويرية موسيقية . يعزف فيها على وتر الطرب العالى الذى يَعْمق فى نفوسنا ونحن نطيل الاستماع إلى إيقاع «بحر الكامل» ؟ ذلك الإيقاع الذى نسج على منواله مئات من الشعراء العرب المجيدين الذين سبقوا شوقى . والذين لا يريد شوقى ـ طواعية واختيارا ـ أن يتمرد عليهم . بل ـ على العكس من ذلك ـ يريد أن يضم صوته القوى إلى أصواتهم القوية** .

وإذا كان الذى أسر الشاعر أولا «**السحر فى سود العيون**» فإن الذى أسره فى هذا «المخلوق» المعين أنه «**جاء من سحر الجفون**» . وينبغى أن نقف فنطيل الوقوف عند هذين الطرفين اللذين يربطان بين أجزاء القصيدة بقوة . لكأن شوقى يبنى بذلك مجموعة «ركائز» تعود إليها عوامل التأثير الشعرى فى جميع الأحوال .

على أن تحولا آخر يتم على نحو ما فى البيتين الأخيرين من هذا القسم ؛ ففى البيت الخامس عشر يتوزع الأمر بالسوية بين «هيمنة» البطل . و«هيمنة» الطرف الآخر :

قد جاء من سحر الجفون فصادنى   وأتيت من سحر البيان فصدته

وإذن فقد وقع الشاعر فى «الحبائل» التى أوقع فيها الطرف الآخر . ولم تكن له آخر الأمر الغلبة المطلقة . على أنه يقوم بتصرف مثير فى النهاية فيطلق صيده طواعية واختيارا . وذلك بعد كل الجهد المبذول ، والحرب الخفية (اللتين كانتا فيما يبدو مقصودتين لذاتهما) .

ولا يكفي التعليل الذى أورده الشاعر دليلا مقنعا ؛ فكما أن «الصلاة والمسيح عيسى» يمكن أن يكونا سببا لتركه يمكن أن يكونا سببا للتشبث به . إنما يكمُنُ السر كله فى أن شوقى - فى كل ما قال - لا يتغزل غزلا حقيقيا ، وإنما يبنى قصيدة «محكمة الصنع» على الطراز الكلاسيكى . إنه يلعب لعبا فنيا حرا . وهو ليس متورطا فى شئ يسلبه إرادته ، ويغلبه على أمره ، ومن ثم فهو يريد أن يبقى «سيد الموقف» حتى اللحظة الأخيرة ، وهل ثمة سيادة على النفس أقوى من أن يصارع المرء إرادة شخص آخر ، وينتصر انتصارا حتميا فى الصراع ، ثم يتخلى عن «مغنمه» تخليا اختياريا؟ **ولا يعنى هذا التخلى بحال أن شوقى لم يحقق غرضه . أو لم يشف غليله ؛ لقد حقق مراده ، وشفى نفسه ، ولكن من الناحية الفنية . وهى الناحية الجوهرية فيما يتصل بكل شاعر حقيق ، وفيما يتصل بالشاعر الكلاسيكى بصفة خاصة . إن معركته الحقيقية ليست مع ظبى أو مها ، بل ليست حتى مع فتاة جميلة . إنها مع خامات فنه ووسائله** . إنها مع نفسه آخر الأمر ، وهو إذ صاغ الموقف ، أو نحته نحتا ، مرحلة بعد مرحلة ، متدرجا من «السحر العام» إلى «السحر الخاص» ، إلى «الالتحام بالجمال» ، والحصول عليه ، ثم التطهر بالشعر ، أصبح عنده سواء أن يحتفظ بمغنمه أو يطلقه ! ولماذا يحتفظ به ؟ ألتحقيق المتعة ؟ إن المتعة قد تحققت أصلا ببناء المعانى بناء شعريا ، والشعر هو ما يطلب المزيد منه الآن ولا يطلبه من أية نواح أخرى .

ويأتى هذا المزيد من المتعة بالإنجاز الشعرى حين يحقق تحولا آخر فى مجرى القصيدة بجزء حيوى منها يبدأ بالبيت السابع عشر ، ويستغرق تسعة أبيات :

قالت ترى نجم البيان فقلت بل	**أفق البيان بأرضكم يممته**
بلغ السها بشموسه وبدوره	**لبنان وانتظم المشارق صيته**
من كل عالى القدر من أعلامه	**تتهلل الفصحى إذا سميته**
حامى الحقيقة لا القديم يؤوده	**حفظا ولا طلب الجديد يفوته**
وعلى المشيد الفخم من آثاره	**خلق يبين جلاله وثبوته**
فى كل رابية وكل قرارة	**تبر القرائح فى التراب نحته**
أقبلت أبكى العلم حول رسومهم	**ثم انثنيت إلى البيان بكيته**
لبنان والخلد اختراع الله لم	**يوسم بأزين منهما ملكوته**
هو ذروة فى الحسن غير مرومة	**وذرا البراعة والحجى بيروته**

وتعود حيوية هذا الجزء إلى أنه يحقق جوانب أساسية من «كلاسيكية» القصيدة ، ويدفع بها خطوة - بل خطوات - نحو تكامل بنائها . وأول هذه الجوانب مزج العناصر الطبيعية بالنواحى البشرية فى توازن مؤثر . وإذا تجاوزنا عن الصفة الفخمة التى خلعها شوقى على نفسه فى «**نجم البيان**»[14] والتفتنا إلى الناحية التركيبية فى القصيدة وجدنا أنه يوازن هذه الصفة فى الحال بعبارة «**أفق البيان**» ، كما أنه يوازن مطلع «**نجم البيان**» (السماء) بكلمة «**أرضكم**» . **ونحن إذ ندرك هذا التوازن نصبح أكثر وعيا بعنصر «كلاسيكى» أصيل فى القصيدة . وهو عنصر التوازن البارع الذى يمسك فيه شوق بخليط مدهش من «مادة العمل» . وينظمها دون كبير جهد . ودون أدنى تكلف . ويحكم توزيعها بحس مرهف . وطاقة عالية مدربة .**

ويطرد تنسيق العناصر الطبيعية ، وتوازن توزيعها . فى البيت الثامن عشر :

بلغ السُّها بشموسه وبدوره لبنان وانتظم المشارق صيته

وقد ننظر نظرة عاجلة فنقول إن كل ما فى هذا البيت ينتمى إلى «**العناصر الطبيعية الصامتة**» . وهل نطالع فى هذا البيت سوى «**السها**» ، و«**الشموس**» ، و«**البدور**» ، و«**لبنان**» ، و«المشارق»؟ ولكننا إذ نعيد النظر ندرك - بالطبع - أن «**الشموس والبدور**» هم «**أهل لبنان**» . وبذا يبدأ «**العنصر البشرى**» فى أخذ مكانه داخل العناصر الطبيعية الخالصة . مما يجعلنا نقول - دون تعسف - إننا أمام عنصرين بشريين هما «**شموسه وبدوره**» . وثلاثة عناصر طبيعية هى «**السها**» ، و«**لبنان**» ، و«**المشارق**» . وقد نمضى فى استخراج ألوان أخرى من التقابل فى قيم لغوية أخرى فى البيت فى «**بلغ**» ، «**وانتظم**» .. إلخ .

وحين يمضى شوقى إلى إحداث مزيد من «**التوازن**» يدخل إلى البناء فى القصيدة عناصر جديدة ؛ فهو يوازن فى البيت التالى (التاسع عشر) بين عنصر بشرى (من أعلامه) :

من كل عالى القدر من أعلامه تتهلل الفصحى إذا سميته

وبين عنصر معنوى ، موغل فى معنويته . هو «**الفصحى**» . **والتوازن بين هذين العنصرين توازن «مقابلة» . وتوازن «اطراد» فى الوقت ذاته . وهو يقوى وعينا «بكلاسيكية» الشاعر التى تبحث عن «الخاص» فى الناس (أعلامه) . والخاص فى الأشياء (الفصحى)** (وانظر إلى «الاطراد» الماثل فى «**عالى القدر**» وفى «**أعلامه**» . «**والفصحى**» ؛ فكلها قيم توحى إلى اقتناص النمط الأمثل فى كل شئ ؛ ذلك النمط الذى يشغل ذهن شوقى - الشاعر الكلاسيكى - إلى أقصى حد) .

وفى البيت العشرين يكشف عن موقف «**متوازن**» آخر . ولكن من زاوية جديدة هى زاوية «**التوسط**» فى إدراك الحقيقة . والتفكير فيها على أنها هى «**الواسطة الرابطة**» بين القديم والحديث . ومرة أخرى أقول إن شوقى يكشف بموقفه المعتدل غير المنحاز بين الماضى والحاضر ، عن سمة كلاسيكية أصيلة ؛ إذ حماية «**الحقيقة**» تتجلى عنده فى هذا الموقف الوسط :

حامى الحقيقة لا القديم يؤوده حفظًا ولا طلب الجديد يفوته

وهو موقف «**كلاسيكى**» رزين ، لا يتعبد بالماضى ولا ينكر الحاضر ، وهو - فى الوقت ذاته - لا يلقى بالا لمن ينكر القديم وتبهره - فحسب - منجزات الحاضر-إنه موقف «**الاعتدال**» الذى لا يعترف «**بالتطرف**» . وثمة مقابلة كائنة بين «**القديم**»

« **والجديد** » . ومقابلة أخرى كائنة بين « **يؤوده** » و « **يفوته** » . وهى مقابلة أساسها أن حفظ الماضى إذا استُشعر على أنه عبءُ ثقيل فإنه قد يؤدى إلى فوات الفرصة فى استيعاب منجزات الحاضر .

ومع ذلك الاعتدال فإن شوقى ــ ومن زاوية كلاسيكية أيضا ــ ميّال إلى الارتكاز قليلا على الماضى فى بعض الأمور(١٦) . وهو يخصص الأبيات الثلاثة الباقية فى هذا القسم لهذا الارتكاز :

وعلى المشيد الفخم من آثاره   خلق يبين جلاله وثبوته
فى كل رابية وكل قرارة   تبر القرائح فى التراب تحته
أقبلت أبكى العلم حول رسومهم   ثم انثنيت إلى البيان بكيته

والارتكاز على الماضى واضح من الصفات الواردة فى المعجم (وتأمل كلمات : « **الفخم** » . « **جلاله** » . « **ثبوته** ») . ولكنه أوضح فى ذلك الولاء المتجلى فى التدرج ــ فى الأبيات ــ من مجرد « الإعجاب » فى البيت الأول . إلى البحث المضنى الذى يشبه « الحفريات التاريخية » فى البيت الثانى . إلى الاستعبار و« بكاء الأطلال » فى البيت الثالث . على أن التوازن الهندسى « الدقيق » والحرفية الشوقية ــ حرفة النقش والترصيع والمقابلة ــ وكل ضروب المهارة المعمارية ــ تبقى واضحة أتم الوضوح . وهى تتجلى فى « التقابل » الكائن بين شطرى البيت الأول ؛ إذ يجلى الشطر الأول مظهر الماضى . ويكشف الشطر الثانى عن قيمة كائنة فى الحاضر وماثلة للعيان . كما تتجلى فى « المقابلات » المعجمية فى البيت الثانى (« **رابية ــ قرارة** » ــ « **تبر ــ التراب** ») . وفى « **العلم** » و« **البيان** » فى البيت الثالث . وثمة قيمة ملحة تسرى فى هذا القسم سريان الدم فى الشرايين . وهى قيمة لمسها شوقى لمسا فى المقطع السابق (الأبيات ــ القصة) . ولكنها هنا تسود سيادة مطلقة . وتلك القيمةهى « **البيان** » وما يتصل به . لقد كررت بلفظها فى سياق واحد من قبل « **سحر البيان** » . وفى ألوان عدة من السياق هنا : « **نجم البيان** » . « **أفق البيان** » . « **انثنيت إلى البيان** » . **ودار الشاعر حولها فى مواضع أخرى** : « **تهلل الفصحى** » . « **تبر القرائح** » . « **أبكى العلم** » . وهو إذ يصل إلى هذه المرحلة يتمم النَّفَس الشعرى بالبيتين التاليين :

لبنان والخلد اختراع الله لم   يوسم بأزين منهما ملكوته
هو ذروة فى الحسن غير مرومة   وذرا البراعة والحجى بيروته

وما دام قد وصل إلى « **العلم** » فمن المؤثر أن يقرن إليه هنا « **الاختراع** » . ومادام قد قرن « **الاختراع** » « **بالعلم** » فى نسق شعرى فمن المؤثر أن يخلع هذا الوصف « **بأزين** » على الموصوف . وذلك ليلحق الموقف كله بعالم الفن الجميل . وكما كان ذكره « **للبنان** » فى كل مرة ذكرًا خاطفا كان ذكره هنا « **لبيروت** » ذكرا خاطفا ؛ **فها هنا وهناك قيمتان شعريتان أكثر منهما حقيقتان جغرافيتان** .

وعند هذا الحد يعود شوقى إلى العزف على وتر يكاد يكون خالصا للطبيعة الصامتة . والحق أن هذا العنصر لم يغب عن القصيدة على الإطلاق . وقد أنتج هذا العزف هنا لحنا طال طولاً نسبيا ؛ فبلغت أبياته أحد عشر بيتا ، تبتدئ بالبيت السادس والعشرين ، وتنتهى بالبيت السادس والثلاثين :

ملك الهضاب الشم سلطان الربى   هام السحاب عروشه وتخوته
سيناء شاطره الجلال فلا يرى   إلا لـه سبحاته وسموته
والأبلق الفرد انتهت أوصافه   فى السؤدد العالى له ونعوته
جبل على آذار يزرى صيفه   وشتاؤه يشد القرى جبروته
أبهى من الوشى الكريم مروجه   وألذ من عطل النحور مروته
يغشى روابيه على كافورها   مسك الوهاد فتيقه وفتيته
وكأن أيام الشباب ربوعه   وكأن أحلام الكعاب بيوته
وكأن ريعان الصبا ريحانه   سر السرور يجوده ويقوته
وكأن ألداء النواهد تينه   وكأن أقراط الولائد توته
وكأن همس القاع فى أذن الصفا   صوت العتاب ظهوره وخفوته
وكأن ماءهما وجرس لجينه   وضح العروس تبينه وتصيته

إن طبيعة الجبال الوعرة تملأ على القارئ وعيه وهو يستوعب هذه الأبيات . وصفة « العظمة » هى الصفة السائدة للطبيعة هنا . ولا يخفى شوقى امتلاء نفسه بهذا « الجلال الملكى » ــ « **ملك الجبال الشم . سلطان الربى** » ــ « **هام السحاب عروشه وتخوته** » . على أن « العظمة » لا تقف حدودها عند هذا المعجم « الملكى » . وإنما ترفده بما يلائمه من « الرفعة » المتمثلة فى « **الهضاب** » « **والربا** » « **هام السحاب** » . ويعود هذا الامتلاء « بالعظمة » ملحا فى البيت الثانى ؛ فيفرض نفسه من خلال « **الجلال** » . وتوازن « **السبحات** » « **والسموت** » . ولسنا بحاجة حتى إلى إمعان النظر لنرى وضوح هذا الخيط « الجليل » . واطراده فى الأبيات ؛ ففى البيت الثالث من هذا القسم يطالعنا فى « **الفرد** » . وفى « **السؤدد العالى** » . وفى البيت الرابع يطالعنا فى « **الجبروت** » .

ثم تتحول صفة « **العظمة** » **إلى صفة ليست بعيدة جدا عنها هى صفة** « **الأناقة** » « **والأبهة** » . **وهى مرسومة بريشة فنان فى** :

أبهى من الوشى الكريم مروجه   وألذ من عطل النحور مروته

والتوازن الذى يعتمد عليه هنا هو توازن المساحات (**المروج والمروت**) كما أنه توازن الألوان (**خضرة المروج . واصفرار المروت**) . وهذا التوازن « المكانى ــ اللونى » يستمر فيما يلى من الأبيات ؛ « **فالروابى** » (المساحة) تقابلها « **الوهاد** » . **وفتيق المسك** (المسك المخلوط) يقابله **فتيت المسك** (المسك المسحوق) **وهكذا تغزل الخيوط « الملونة » على « المساحات » المتوازنة المتقابلة فتحدث فى نفوسنا الأثر المطلوب . وهو أثر يحدث أصلا من رنين اللغة . ومعانيها الإيحائية لا المعجمية . ثم من طريقة رصف الكلمات على طُرُز خاصة . ومن الإيقاع والموسيقى الحادثين من كل ذلك فى نهاية المطاف** .

أما الأبيات الباقية فى وصف الجبل فقد عمد فيها شوقى إلى نغمة شعرية حادة عالية تحدث من توالى أداة التشبيه «كأن » ، وسيادتها على نحو مطلق (تكررت سبع مرات، فى «سياقات » مختلفة) . ومجموعة التشبيهات التى تقدم فى هذا الجزء هى وسيلة الشاعر إلى التعبير عما يحدثه المنظر الماثل (أو المتخيل) فى نفسه ، وذلك بغية تقريب المعنى الذى يريد توصيله على أدق صورة ممكنة . وهو يعمد

إلى نوع من التوازن «الشكلي» الموسيقي ليقيم عليه أساس البيت الثاني والثلاثين من القصيدة: «**أيام الشباب**» - «**أحلام الكعاب**»، كما يعمد إلى توازن آخر يحدث نوعا مختلفا من الموسيقى. وذلك في «ربوعه - بيوته». وفي البيت التالي يجدل خيوط النسيج الشعري فيبرز الإيقاع المتوازن في «**ريعان**» و«**ريحان**»، وكذلك في توالي حرف السين في «**سر السرور**». وفي تقارب المقاطع الصوتية في «**يجوده**» «**ويقوته**». حتى إذا انتهى إلى البيت الرابع والثلاثين بنى التشبيه على مادة حسية مثيرة في الشطر الأول (**أثداء النواهد تينه**)، وعلى مادة أقل إثارة منها بكثير في الشطر الثاني (**أقراط الولائد توته**)، وهذا يحدث أيضا نوعا من التوازن بين مادة طبيعية (الأثداء) ومادة صناعية (الحلي)، ثم عاد إلى عناصر الطبيعة الأساسية، كاشفا عن الصلات الوثيقة بين هذه العناصر، وكاشفا عن «الجدل» القائم و«الحوار» الحميم المستمر بينها. وما أشد فعالية التشبيه الذي يربط بين التفاعل الصوتي المتموج في (**همس القاع في أذن الصفا**)، وصوت العتاب المتموج في (**ظهوره وخفوته**). ويستمر عنصر الصوت مشكلا المادة الأصلية في الصياغة؛ **فمن** صوت طبيعي إلى صوت آخر مختلف في نوعه وتأثيره؛ **فهو** ينتقل متدرجا من «**الهمس**» إلى «**الوسوسة**» في «**وجرس لجينه**». ويصل ذلك بحلي العروس، تظهره، وتحركه ليحدث صوتا؛ فنحن هنا أمام مظهرين مزدوجين يقابلان مظهرين مزدوجين: الأول «**ماؤهما**» (ماء القاع وماء الصفا) وهو في حالة حركة تنتج الجرس. وفي حالة تموج تظهر اللون الفضي. والثاني «**وضح العروس**» (حليها) في حالة إظهاره (وضوح اللون) وفي حالة حركة (**تصيته**) تنتج الجرس (وتأمل محاولة «التوحيد» بين مادة الحلي والصفة التي خلعها على لون الماء!).

وهكذا نرى أن شوقي قدم في هذا القسم قيمًا تعبيرية بالغة التنوع؛ فمن قوة «الجلال الملكي» إلى جو الفصول الطبيعية. وزخارف المناظر الطبيعية وعطائها، إلى ما يعادل كل ذلك من الأحاسيس البشرية المتفجرة. وهل نستطيع أن ندرك معنى الصيف، والشتاء، والمروج، والروابي، والكافور، والمسك. حق الإدراك إلا في ضوء كونها موازية ومعادلة على نحو مطلق. لأيام الشباب، وأحلام الكعاب، وريعان الصبا؟ وبوسعنا - بل ومن واجبنا - أن نمضي في هذا الطريق لإدراك ألوان أخرى من التوازن بين المسك «**الفتيق**» والمسك «**الفتيت**». وبين «**التين والتوت**». ثم بين كل ذلك وبين عطاء «طبيعي» من نوع آخر هو «**أثداء النواهد**». **ولعل هذا كله يؤكد المظهر الواضح الذي ألح عليه. وهو «هندسة» القصيدة القائمة على محاور أساسية من «التقابل» بكل أنواعه وأشكاله، «المطردة» «والمتعاكسة». الحسية والمعنوية، الطبيعية والبشرية.. الخ كل ذلك بهدف بناء عمل شعري «معماري»، «متوازن»، «متكامل».**

والحق أن «الجسم» الأساسي للقصيدة يكاد يكتمل بنهاية هذا المقطع، والمقطع الباقي والأخير خاتمة ضرورية للقصيدة؛ وهي ضرورية لأن شوقي رآها ضرورية؛ بدليل أنه قالها وأثبتها، ولكنني لست أقطع بأن هذه الخاتمة تقف على ذات المستوى الرفيع الذي بلغته بقية أجزاء القصيدة:

زعماء لبنان وأهل نديه ... لبنان في ناديكمو عظمته
قد زادني إقبالكم وقبولكم ... شرفا على الشرف الذي أوليته
تاج النيابة في رفيع رءوسكم ... لم يشر لؤلؤه ولا ياقوته
موسى عدو الرق حول لوائكم ... لا الظلم يرهبه ولا طاغوته
أنتم وصاحبكم إذا أصبحتم ... كالشهر أكمل عدة موقوته
هو غرة الأيام فيه وكلكم ... آحاده في فضلها وسبوته

لقد بدأت القصيدة بلبنان البشر (**الحسن في سود العيون لقيته**)، وانتهت بلبنان البشر (**زعماء لبنان**). ولكننا نلاحظ أن الشاعر على حين خلط مشاعره بالفئة الأولى إلى حد «فقدان الوعي» (**والبابلي بلحظهن سقيته**) **بقي محتفظا بمسافة واسعة بينه وبين الفئة الأخيرة؛ فنغمة المجاملة والشكر هنا أبعد ما تكون عن نغمة السحر والشعر هناك. ولكننا إذا نظرنا من زاوية «التوازن الأسلوبي»** بان لنا أن الأسلوب ذاته ملحوظ في الأساس الذي ينهض عليه البناء الشعري. لقد بدأ بمجموع الحسان، ثم ركز على عنصر فرد منها (**وأغن أكحل**) وبقي عنده طويلا، وهو هنا يتبع النظام ذاته فيبدأ بدءا جماعيا (**زعماء لبنان**)، ثم يركز على عنصر مفرد (**موسى عدو الرق**). وواضح بالطبع أن «**موسى**» ليس مفصولاً من «**زعماء لبنان**» هنا، كما أن «**الأغن الأكحل**» ليس مفصولا عن «ذوات العيون السود» هناك. وواضح كذلك أن المعالجة هناك معالجة تفصيلية على حين أنها هنا معالجة مختصرة تتلاءم والخاتمة.

وحين تصل القصيدة إلى غايتها يكون البيتان الأخيران مطلق لعب حر بإقامة تشبيه طريف بين الشهر وأيامه وزعماء لبنان. فيعقد لموسى (رئيس النواب) غرة الأيام. ويدخر لبقيتهم «الآحاد والسبوت»، هذا مع ما في الآحاد من إيحاءات التفرد. ومع ما في السبوت من إيحاءات الراحة.(١٦)

لقد بدأت القصيدة - كما قلت - بالناس. وانتهت بالناس؛ على بون بعيد بين «رؤية» الناس شعريا في البدء والختام. وبين البداية والنهاية نسي شوقي **- أو تناسى - لبنان التاريخ والجغرافيا (ألم يكن في وسعه أن يكتب قصيدة - أو منظومة - تقليدية ممجوجة يثرثر فيها ثرثرة فارغة عن أمجاد لبنان التاريخية وأهميته الجغرافية. وحياته اليومية؟) وبنى - على طريقته الخاصة - قصيدة تعادل أحاسيسه. وظّف فيها مهارته وخبرته في التعبير والتركيب. وبذا صنع لها موضوعا أوسع وأبعد من كل موضوع يمكن أن يفكر فيه أصحاب النظر في الشعر من حيث «مضمونه» أو «موضوعه». والحق أن موضوع هذه القصيدة ليس سوى بناء القصيدة ذاته.**

ودعك مما يمكن أن يقال من أن هذه القصيدة يمكن أن تفكك إلى أبيات مفردة! وأية مادة في الدنيا لا يمكن أن تنحل إلى جزئياتها وعناصرها المفردة؟ ودعك مما يمكن أن يقال من أن شوقي هنا يحاكي «غزل» و«وصف» الآخرين! وأي إنسان في الدنيا يمكن أن يزعم أنه يتنفس هواءً لم تزفره رئتان من قبل؟ إن الوقوف على أسلوب

البناء فى القصيدة أولى بالرعاية دائما من محاكمتها طبقا لمقاييس مجلوبة من خارجها . وإن تلقى عطاء الفن . ومحاولة تحليله . أولى بالرعاية دائما من النظر المتعالى إليه . أو الاقتراب منه وفى يدنا صولجان السلطان النقدى . أو حتى «ميزان العدالة» النقدى .

هوامش

(١) أنقل هنا فقرة طويلة من التوطئة (بعد المقدمة) لكتاب «الديوان» وأسأل القارئ إن كان يجد فيها أفكارا يمكن أن توصف بأنها نقدية :
«كنا نسمع عن الضجة التى يقيمها شوقى حول اسمه فى كل حين فنمر بها سكوتا كما نمر بغيرها من الضجات فى البلد لااستضخاما لشهرته . ولا لمنعة فى أدبه عن النقد فإن أدب شوقى ورصفائه من أتباع المذهب العتيق هدمه فى اعتقادنا أهون الهينات . ولكن تعففا عن شهرة يزحف إليها زحف الكسيح . ويضن عليها من قولة الحق ضَن الشحيح . وتطوى دفائن أسرارها ودسائسها طى الضريح [لاحظ الحرص على السجع !] ونحن من ذلك الفريق من الناس الذين إذا ازدروا شيئا لسبب يقنعهم لم يبالوا أن يطبق الملأ الأعلى والملأ الأسفل على تبجيله . والتنويه به . فلا يعنينا من شوقى وضجته أن يكون لهما فى كل يوم زفة وعلى كل باب وقفة . وقد كان هذا شأننا معه اليوم وغدا لولا أن الحرص المقيت . أو الوجل على شهرته المصطنعة تصرف به تصرفا يستثير الحاسة الأخلاقية من كل إنسان . وذهب به مذهبا تعافه النفس . فإن هذا الرجل يحسب ألا فرق بين الإعلان عن سلعة فى السوق والارتقاء إلى أعلى مقام السمعة الأدبية والحياة الفكرية . وكأنه يعتقد اعتقاد اليقين أن الرفعة كل الرفعة والسمعة حق السمعة أن يشترى ألسنة السفهاء ويكمم أفواههم . فإذا استطاع أن يقحم اسمه على الناس بالتهليل والتكبير . والطبول والزمور . فى مناسبة وغير مناسبة . وبحق أو بغير حق ـ فقد تبوأ مقعد المجد . وتسنم ذروة الخلود . وعفاء بعد ذلك على الأفهام والضمائر . وسحقا للمقدرة والإنصاف . وبعدا للحقائق والظنون . وتبا للخجل والحياء . فإن المجد سلعة تقتنى . ولديه الثمن فى الخزانة . وهل للناس عقول» .

[الديوان جـ ١ ص ٣]

(٢) لست هنا فى حاجة إلى اقتباس من مرجع . أو فصل . أو صفحة ، فالظاهرة أوضح من أن يستدل عليها بمثال . وتكاد تكون هى النتيجة المتوقعة سلفا لأية دراسة تتناول مسرح شوقى الآن .

(٣) من المسلم به أن الكلام الذى يكتبه المتخصصون فى المسرح ـ حتى لو كانوا أوروبيين ! ـ ليس صحيحا على إطلاقه . وأن مايصدق على أدبهم المسرحى لا يصدق على أدبنا بالضرورة . وأن الذين يستشهدون بكلامهم من «باحثينا» فهموه على وجهه الصحيح بالضرورة . والحق أن هواجس الإنسان وشكوكه فى هذا الجانب تمضى إلى ما لانهاية !

(٤) لا أقصد هنا التقليل من قيمة وجود شاعر للأمة العربية والإسلامية كما لا أقصد الحكم على شوقى بأنه ليس شاعر الأمة العربية . وإنما أقصد ـ ببساطة ـ وجوب امتحان هذه المقولة ومثيلاتها . لا امتحانا سياسيا أو دينيا . وإنما من الناحية «الشعرية» ، وذلك ليثبت بالدليل الشعرى أنه كذلك . أو أنه ليس كذلك . إننا إذا لم نفعل ذلك اختلط الشاعر الحق للأمة بمن يدعى هذه الشاعرية . ووقف كل من تحدث عن آمال الأمة بشعر ضعيف على قدم المساواة مع من تحدث عن هذه الآمال بشعر قوى .

(٥) لا يستطيع ناظر منصف أن يقلل من قيمة أدب الغرب أو نقد الغرب . كما لا يستطيع أن يحط من شأن القيمة العالية التى جعلت آدابهم آدابا مزدهرة . وجعلت نقدهم نقدا مزدهرا . إنما أقلل ـ وأصر على ذلك ـ من شأن الاستشهاد بسطور من هنا . وسطور من هناك . ثم بناء أغرب الأحكام عليها من مثل ضعف الحبكة الفنية فى مسرحيات شوقى . فهذه الطريقة فى تحليل العمل الأدبى ليست لها فى نظرى قيمة على الإطلاق . ولن تزيد عن «تشويش» الموقف النقدى لدينا ـ وهو مشوش بالفعل ـ واضطرابه . ومن ثم الهبوط بالدرس الأدبى كله .

(٦) يترتب على ذلك أن الإنسان الأمين ينبغى ألا يتخذ النقد الأدبى مجرد «حرفة» أو «مهنة» يكسب منها قوت أولاده . أو يتخذ الدرس الأدبى مجرد وسيلة للحصول على الدرجات العلمية . أو يتخذ كل ذلك أداة «للوجاهة الأدبية أو الاجتماعية» . وما إلى ذلك من الأمور . وتعود ضرورة الحرب الشعواء التى ينبغى أن تشن ضد كل ذلك إلى أن الأجيال القادمة ستأخذ عن الصورة الراهنة فى قاعات الدرس . وفى الصحف الأدبية . صورة الحياة النقدية لدينا . ووصول صورة الأدب نقية أمينة صحيحة إلى أجيال المستقبل هى مهمة النقد الحق . وهى مهمة لا تتحمل الترخص على الإطلاق .

(٧) الشوقيات . جـ ٢ . ص ١٨٧ . مطبعة مصر .

(٨) الغرار . حد السيف . المعربد . الهائج فى السُّكر الإصليت : القاطع .

(٩) يعد العروضيون تتابع مثل : «كُسِيتُه» و «عَلِقْتُه» عيبا من عيوب القافية . وهى عيب متردد فى هذه القصيدة . ولكنه لم يؤثر على انسجام موسيقاها ـ فى أذنى ـ على الإطلاق .

(١٠) ضبطت فى الديوان بفتح الدال . وكتبت بالألف . وفى المعاجم : «الذرى كالحصى كل ما يستتر به» . كأنه ـ هنا ـ يقول إن بيروت حصن البراعة والحجى .

(١١) سبحاته وسموته : جلاله . وخشوعه

(١٢) المروت : الأرض الجدباء .

(١٣) «موسى» هو موسى نمور رئيس مجلس النواب اللبنانى .

(١٤) ولابد أن نتجاوز عنها . وهل وجد شاعر قديم أو محدث ذو شأن إلا وعد نفسه نجماً بمعنى من المعانى ؟ وأرانى أعذر لأصحاب الإبداع العالى أمثال المتنبى وشوقى هذا على طول الخط . وإذا كانت وسائل الإعلام لدينا تنقل آذاننا ليل نهار بخلع لقب «نجم» على ممثلين ولاعبى كرة من الطبقات الدنيا فى فهم ألا نغفر لشوقى وأمثاله وصف أنفسهم «بالنجومية» وهم يستحقونها ؟

(١٥) لعل هذا يفسر تركيز شوقى الهائل فى شعره على التاريخ وأمجاد السابقين . ويكفى أن نستحضر فى هذا الصدد قصيدته الكبيرة «كبار الحوادث فى وادى النيل» . تلك القصيدة التى تشبه قصر المرايا فى عرضها لوحات حية من تاريخ مصر لقد كان التاريخ عنده قصرا جليلا فخما . وكان يحلو له أن يتجول فى أبهائه . ويفحص تيجان أعمدته . ويرى نفسه جزءا منه . وامتدادا للحظاته . وهذا يقوى دعوى «كلاسيكيته» على نحو مطلق .

(١٦) للسبت معان أخرى كثيرة مفيدة فى هذا الصدد . منها الغلام الجرئ . والجواد العدّاء !

النصّ الغائب في شعر أحمد شوقي: القراءة والوعي

محمد بنيس

١ ـ

هي ذكرى أحمد شوقي . فيها نتوقف قليلا . ونعود إليه . نستحضره كما نستحضر الموتى . لماذا نعود إليه ؟ كيف تتم هذه العودة ؟ هل يمكن أن ينسى صمته ويكلمنا ؟ أسئلة تستوجب الطرح . ونحن نتهيأ لا حتفال طقوسى . له سماته الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية . وربما كانت له يقظته الشعرية مع مدارات قضايا الشعر والشعرية فى العالم العربى المعاصر . بل مع ما يرافق هذه القضايا من اختيارات فى إعادة قراءة الماضى والمستقبل . مشروطة بمواصفات الاستعباد أو التحرر .

لسان الموتى هو الصوت المختفى بين أصوات الأحياء . لا تضيع آثاره . ولا تمحى فجأة . إنه استمرار الماضى فى تعاقب الأزمنة . لا فى دورانها .

١ ـ ٢

وفئات تذهب إلى شوقى لتستحضره . وهذا ما لا ننتبه إليه دوما . عادة ما تختزل الفئات إلى فئة . والفئة إلى الواحد المتكلم به . فتضيع السمات . وينتهى الاحتفال .

وليس الذهاب إلى شوقى مؤرخا بهذا الاحتفال . فلإعادة قراءة شعر شوقى تاريخها الذى يستمد لحمته من الواقع . والتحولات التى عرفها العالم العربى الحديث . سواء أكانت تحولات أدبية ـ ثقافية . أم تحولات اجتماعية ـ تاريخية . ولا شك فى أن هذا التاريخ يحتاج هو الآخر إلى تأمل يعلن انفصاله عن الوصف والتوثيق ، فيما لا يستغنى عنهما . لأن تاريخ إعادة قراءة شوقى محمل بدلالات تستوعب أسئلتنا الشعرية وخارج الشعرية .

ذهابنا اليوم إلى شوقى ، إذن ، حلقة فى تاريخ إعادة القراءة . كل منا يفتحها أو يغلقها . تبعا لمرمى العين فى نسج تصورات نظرية أو اختياوت يكون فيها الشعر صديقا أو طريقا .

١ ـ ٣

ذهاب الفئات . ذهاب الاختلاف . وفى الوقت نفسه يعين هذا الخطاب مكانه . فى تقاطع الشعر مع النص الغائب . لأن طبيعة الإثارة التى تمت فى هذا المجال تستدعى تأملا مغايرا . ما ظل شوقى «شاعر الإحياء والنهضة الشعرية» . ومادام يفرض مسألة علاقته ـ كشاعر إحياء ـ بالنصّ الغائب . أما قانون هذا الخطاب فيكمن فى خرق المسلّمات ؛ لأننا نلحظ جنوحًا إلى النسيان والتناسى . كمقدمة لمحو ماضى الأسئلة وحاضرها . حتى لو بدا هذا الخرق أوليًّا .

٢ ـ ١

خضع شعر شوقى لعمليات القراءة وإعادة القراءة . منذ بدأ شوقى ينشر شعره على الناس فى المجلات والصحف . ومنذ بدأ شعره يهاجر إلى القراء ، وفى النصوص المتزامنة معه . فى كل من مصر والأقطار العربية الأخرى[١] . وعمليات القراءة وإعادة القراءة ، بصيغتها النافية للمفرد،تبين أن هناك خصومة حول شعر شوقى ، غير شبيهة بالخصومات الشعرية العربية القديمة ، خصوصا فى القرن الثالث للهجرة ، فالخصومة حول شعر شوقى متعلقة بالتقليد ومدى أهميته ، وهى فى تراثنا القديم متصلة بشرعية التجديد وحدود

التجريب ، وهما وضعيتان متناقضتان ، أولاهما ترى فى الماضى حقيقتها ، وثانيتهما تهتدى بالحقائق وتنحو نحو قدسية الحقيقة .

٢ ـ ٢

لننصت الآن إلى بيت شوقى :

قم للمعلم وفه التبجيلا
كاد المعلم أن يكون رسولا

إذا كان مبدأ الخرق مدخلا لمبدأ الخلق ، فإن الخرق هو اكتمال حالة التفكيك . ويهيىء لنا بيت شوقى قواعد لعبة السلطة الأخلاقية :

القاعدة الأولى : التقارب قبل التباعد بين المعلم والرسول ، تقاربهما فى تعليم الحقيقة للناس ، والتباعد فى درجة الحقيقة ومصدرها ، وهما محددان بحاجز الخطاب الدينى .

القاعدة الثانية : إيفاء التبجيل من طرف المتعلم للمعلم ، فالأول جاهل والثانى عالم ، وعملية إيفاء التبجيل دلالة على الاعتراف بالأبوة المقدسة .

القاعدة الثالثة : الأمر بطاعة المتعلم للمعلم ، وهذا أمرٌ صادرٌ من مكان مجهول وبصوت مجهول صاحبه ، كأنه آت من مصدر فوق ـ إنسانى مُتعالٍ على المجتمع والتاريخ

هذه القواعد الثلاث تُبَيِّنُ اللعبة . وكل منها تستلزم الأخرى . ولكن السؤال نقيض اليقين ، وكما يقول نيتشه «**لكن من يتوقف هو مرة واحدة ، من يتعلم طرح الأسئلة ، لابد ان يصيبه ما أصابنى** »[2] ولذلك نطرح سؤالى : هل شوقى هو المعلم الذى يجب أن نوفيه التبجيل ؟ وماذا سيكون عليه الأمر لو خرجنا على قواعد لعبة السلطة الأخلاقية ؟

ربما كان شوقى متعلما ـ علامة . هذا احتماله لا يقينه . لأن المعلم بـ «**أل**» التعريف نهاية الحقيقة ، وهى مالم يثبت فى الزمان . فأول من شكك فيها **طه حسين**[3] . وأول من هتك قدسيتها **جماعة الديوان**[4] ولم يثبت شوقى فى مسار التحولات الشعرية العربية الحديثة عبر أكثر من مكان[5] . باختصار لم يثبت أن شوقى أثر ، لأنه يفتقد سلطة البداية ، كما تتجلى لدى البعض من القدماء والمحدثين معا .

٣ ـ ١

هكذا يتسع النقب ، وتنهدم قواعد اللعبة . وبدل الإيفاء بالتبجيل نسلك رحلة الحوار . ونترك لأسئلتنا فسحة الانبثاق . ونتقدم قليلا فى عتمة الوضوح .

ليكن المدخل هو تجلية الأرضية النظرية الصامتة عبر الخطاب الشعرى ، وهو الخطاب الذى يرتبط بحقيقة سائدة تتصل بكون شوقى المعلم الأول (**أو الثانى بعد محمود سامى البارودى**) للشعراء العرب المحدثين . هذه الأرضية النظرية تتمحور حول التجديد الشعرى كإحياء للشعر العربى القديم (استنطاق أصوات الموتى فى النص وبالنص) ، وهى طبعا الوجه الشعرى للاختيارات السلفية التى أرادت العودة إلى ماضٍ مجرد ، يأخذ حدوده وسماته من مطالب السلفيين فى التقدم ، بعد انحطاط أمر العرب والمسلمين فى مواجهة التقدم الأوروبى . هذه الأرضية السلفية رفضها طه حسين ، كما رفضتها مدرسة الديوان وكل الاتجاهات العربية الحديثة ؛ ذلك لأن المسألة ، فى عمقها ، اختيار لاتجاه الحداثة . ويواجه السلفيون هذا الرفض ، على أساس أنه موقف مضاد ، يتنافر مع اختيارهم العودة إلى الماضى ، ويرون فيه رفضا مسبقا ونهائيا للتراث والتاريخ ، يتصاعد حتى يصل إلى مرتبة رفض الدين ، وذلك لارتباط التراث ـ أوالقديم ـ باللغة ، وارتباط اللغة بالدين ، فيما يرى السلفيون دائما . ولا نعلق الآن على هذا المنطق الصورى فى الحجاج ، يكفى أن نوضح اختيارهم الشعرى (وقد تبدلت مواقعه مع مرور الزمن) كوجه لاختيارهم الاجتماعى التاريخى ـ السياسى . ذلك حقهم فى الاختيار .

٣ ـ ٢

ولكى يتم الحوار حول الرأى السائد فى كون شوقى المعلم الأول (أو الثانى) نتوقف عند بعض نصوصه خصوصا تلك التى قال عنها محمد حسين هيكل «**اقرأ قصيدته العظيمة العامرة عن الحرب العثمانية اليونانية التى مطلعها** :

بسيفك يعلو الحق . والحق أغلب
وينصر دين الله أيان تضربْ

أو قصيدته فى رثاء أدرنة ، أو تحيته للترك أيام حرب اليونان . اقرأ أيا من هذه القصائد التى قيلت قبل الحرب الكبرى . أو اقرأ غيرها مما قيل بعد الحرب على إثر انتصار الأتراك على اليونان ، كقصيدته التى مطلعها :

الله أكبر . كم فى الفتح من عجب
ياخالد الترك جدد خالد العرب

وإنك لمؤمن حقا بأن هذه القصائد التركية هى أقوى قصائده عن الحوادث وأصدقها حسا وعاطفة »[6] .

سنكتفى هنا بنص واحد من النصوص التى يتحدث عنها هيكل ، وهو قصيدة شوقى «الله أكبر» ، لما تمنحنا من إمكانية مباشرة الحوار على مستويى الشاعرية والرؤية للماضى ، ومن خلالها استنطاق العلائق المرئية واللامرئية بين الشاعر والشعر من ناحية ، ثم بين الشاعر والماضى والمستقبل من جهة ثانية . واختيار هذا النص ذو طبيعة مزدوجة فى مسألة التراث والتجديد ، ومن الممكن أن يلم البحث مستقبلاً بقضايا أخرى (ليست أهم بالضرورة) ، وهو يقرأ إحدى الخمريات (مثل «**حف كأسها الحببُ**») . والأندلسيات (مثل : **يانائح الطلح أشباهٌ عوادينا**) .

٣ ـ ٣

من يراجع كتاب «**حافظ وشوقى**» للدكتور **طه حسين**[٧] يدرك أن هذه القصيدة ـ «**الله أكبر كم فى الفتح من عجب**» ـ كانت مناسبة لاختبار الذوق الشعرى العام فى مصر، واختبار تأثير هذا الذوق على مواقف النقاد، ونوعية اهتمام النقاد المجددين بالشعرية العربية، ومن ثم بقضية العلاقة بين التجديد والمعارضة.

(أ) الذوق الشعرى العام :

يقول طه حسين : «**كنا جماعة منا العمامة ومنا الطربوش، منا المصرى ومنا السورى، منا المسلم ومنا غير المسلم. وكنا جميعا مرتاحين إلى انتصار الترك، متشوقين إلى ما يسجل هذا الانتصار ويشيد به. وتناول شاب منا الصحيفة، فأنشد القصيدة فى شىء من الحماسة غريب، وفى شىء من الإتقان فى الصوت وإخراج الحروف، وتقطيع الوزن، وقذف القافية كما تقذف الحجارة، فرضينا وأعجبنا، وتحمس بعضنا فصفق، وافترقنا على أنها قصيدة رائعة**»[٨]

(ب) تأثير هذا الذوق على مواقف النقاد : يقول طه حسين أيضا : «**ثم التقينا (هو وصديقه محمد حسين هيكل) فى مجلس من هذه المجالس التى أخلو فيها إليه وحدنا، فنتحدث فى حرية، وينتهى بنا الحديث فى كثير من الأحيان إلى ما يكره كثير من الناس. فأعدنا قراءة القصيدة، وحينئذ لا حظت أنت ولاحظتَ أنا : أن إعجابنا لم يكن إلا ظاهرة اجتماعية**[٩]، **وأن بين الذوق العام وذوقنا الخاص تناقضا غير قليل هذه المرة**»[١٠].

(جـ) قضية العلاقة بين التجديد والمعارضة :

وتتوزع هذه القضية عبر مقالة طه حسين بكاملها، بل إنها شغلت **طه حسين** بوصفها قضية عامة، تتوزع فصول كتابه عن «**حافظ وشوقى**» كله. ونورد هنا فقرة لها دلالالتها الكبيرة : «**أفتذكرُ وتذكرُ أنت أيضا أننا لهونا يومئذ بإخضاع هذه القصيدة لهذا الذوق المعقدَ، فضحكنا وأغرقنا فى الضحك والسخرية، من هذه الصور العتيقة البالية. تتخذ لتصوير الحياة الجديدة الحاضرة**»[١١].

كان نشر هذه القصيدة، إذن، فضحا للوعى الشعرى الساذج الذى يمجد الخطابة والكلام، وإثباتا لانشغال النقاد بأمر العلاقة بين القديم والحديث، وإحساسهم بسيطرة الذوق العام عليهم، وهو ما سينفضح أكثر فى مقدمة **محمد حسين هيكل** فى ديوان شوقى

٤ ـ ١

لقد كتب **أحمد شوقى** هذه القصيدة بعد معاهدة لوزان (يوليو ـ تموز ١٩٢٣)، وهى المعاهدة التى حفظت انتصار **مصطفى باشا كمال** «الغازى»، كما لقبته «الجمعية الوطنية التركية» فى سقارية، ثم **ازمير** فيما بعد.

٤ ـ ٢

ويمكن حصر مؤشرات العناصر الأولى للقصيدة من خلال

(ا) أبياتها :

إذ تتكون هذه القصيدة[١٢] من ثمانية وثمانين بيتا، مقسمة إلى سلسلتين : السلسلة الأولى من ستة وستين بيتا، والثانية من اثنين وعشرين بيتا، وتبدأ كل سلسلة بتوجيه الخطاب إلى **مصطفى باشا كمال**. فى السلسلة الأولى :

اللهُ أكبرُ . كمْ فى الفتحِ منْ عجبِ
ياخالدَ التركِ جدِّدْ خالدَ العربِ

ـ وفى السلسلة الثانية :

تحيــة أيها الغــازى وتهنئــة
بـآيـة الفتـح تبقى آيـة الحقب

وتجمع كل من السلسلتين بين الغازى (الفاتح) والفتح.

(ب) إيقاعها :

تندرج القصيدة ضمن بحر البسيط، ورويها هو الباء، وحركته الكسر.

(جـ) فضاؤها :

يتشكل من ارتباط المدح بوصف الأحداث (من بينها المعارك)، فى نسق يتآلف الحاضر فيه مع الماضى (سقارية ـ ازمير ـ بدر). وتتقارب فيه الأمكنة (تركيا ـ الهند ـ سوريا ـ مصر)، ويظل عنصر لتآلف والتقارب بين الأزمنة والأمكنة هو الإسلام والعروبة.

٤ ـ ٣

هذه العناصر الأولية، مفردة وجمعا، هى التى منحت القراء جوابا عن سؤالهم فى تلك اللحظة، وخاصة الرأى العام. وفى الوقت نفسه رأى فيها المثقفون، والنقاد منهم خاصة، علاقة بعيدة الدلالة بقصيدة فتح عمورية لأبى تمام. يقول **طه حسين** : «**ثم سكت حينا وسألتنى : وأين أنت من قصيدة : أبى تمام التى يمدح بها المعتصم وقد فتح عمورية ؟ قلتَ ذلك، فوجمتُ لك. ثم رأينا معا أن شوقى إنما اتخذ قصيدة أبى تمام** هذه نموذجا حين أراد أن ينظم قصيدته فى انتصار الترك»[١٣].

هكذا اتضح بسهولة للنقاد آنذاك هجرة قصيدة أبى تمام إلى قصيدة **أحمد شوقى** فأصبحت القصيدة الأولى نصا غائبا بالنسبة للقصيدة الثانية.

٥ ـ ١

تهدف الشعرية إلى الكشف عن أدبية النص الأدبى، لا كحالة مفارقة لمعيار، بل كنسق وسياق وتحول[١٤]، وهو ما يفترض قراءة النص من خلال ما ينسجه ويبين نصيته. كما أن الكشف عن الأدبية يتعدى ملاحظة الخارجى والهامشى، كعنصر معزول، وينفذ إلى تركيب النص وطبيعة اقتصاده اللغوى، ودرجات تحقق انسجام ترابط العناصر المتضادة فيما بينها.

على أن محاولتنا فى القراءة الحالية لن تنشغل بتمام هذا الهدف،

عبر استقصاء مكونات وقوانين **المحور الترابطى** syntagmatique **والمحور الاستواردى** paradygmatique ، ولا مساءلة هذه الحدود العامة للشعرية أو علاقة الشعرية بالألسنية ، لأن القراءة هنا مقتصرة على علاقة قصيدة شوقى بالنص الغائب ، أى ما يعرف بالتداخلات النصية .

٥ ـ ٢

إن النص ، كدليل لغوى معقد ، أو كلغة معزولة ، شبكة فيها عدة نصوص . فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى ، أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها . وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هى ما نسميه بالنص الغائب ، غير أن النصوص الأخرى المستعادة فى النص تتبع مسار التبدل والتحول ، حسب درجة وعى الكاتب بعملية الكتابة ، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها(١٥) .

وننفصل ـ هنا ـ عن مصطلحات : المعارضة ، النص المعارِض ، النص المعارَض . وننفصل أيضا عن تعدد المصطلحات المتمحورة حول «السرقات الشعرية» ، ذات البعد الأخلاقى (الإثم الأخلاقى) ، ذلك لأن وجود النص ، أى نص ، يستلزم وجود نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه . كما أن الانفصال عن مصطلح «المعارضة» ومشتقاته ناتجٌ عن كون العلاقة بين النصين ـ المعارِض والمعارَض ـ لا يمكن أن تقوم على التماثل «فنحن ننسى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة التكافؤ البسيط» ، كما يقول **طودوروف** **Todorov** (١٦)

٥ ـ ٣

وتتم إعادة كتابة النص الغائب فى النص من خلال قوانين ثلاثة هى : الاجترار والامتصاص والحوار(١٧) . وفى الوقت نفسه من خلال مستويات لوائح الكلام التى تشكل ما يمكن تسميته بمجموعة من النوى ، المركزية منها والهامشية ، وهى **الدليل** ، **والمتتالية** ، بحسب تعريف **شومسكى** لها ، وما بعد المتتالية ، أى **الفقرة أو النص** . **وجميع هذه النوى ، أو بعضها دون البعض الآخر ، يتبادل المواقع فى النص ، فيغير السياق كما تتغير دلالة النوى عبره ، مما يعطى النص حركة دائمة ، ويخضع مجموعة النوى ، مركزية أو هامشية ، إلى لعبة الحياة والموت ، ودون ادعاء الممارسة النظرية ، أو الوصول إلى بلورة منهج ، يتسع الحقل المفهومى لقراءة النص الغائب كخارج ـ داخلى .**

٦ ـ ١

يمكن استخلاص مكونات أو عناصر دال التداخل النصى لدليل شوقى ، أى البنية السطحية لقصيدة شوقى ، كدليل ، معقد ، من خلال ما يلى :

(أ) دال النص المهاجر (قصيدة أبى تمام) الذى تتحدد عناصره فى :

ـ **عدد أبيات القصيدة** ، وهو واحد وسبعون بيتا ، والقصيدة من مطولات أبى تمام .

ـ وإيقاعها المركب من بحر البسيط ، وهو من التشكيلات الإيقاعية المنفصلة المتميزة بأنها الأكثر استعمالا فى شعر **أبى تمام**(١٨) . أما الروى فهو (الباء) ، وهو الروى الأول فى الاستعمال فى شعر أبى تمام ، فبائياته تصل إلى ٧٢ من مجموع ٣٢٨ قصيدة ، أى بمعدل ١٧ ٪(١٩) . وحركة الروى هى (الكسر) وهو الآخر يأتى فى المرتبة الأولى . إذ يصل كسر الروى فى شعر أبى تمام ٥١ ٪(٢٠)

ـ **معجمها** : المعرفى ، الطبيعى ، الحربى ، التاريخى ، الجغرافى ، وافتقاد القيود الانتقائية للمعجم ، مما أنشأ ما سماه القدماء بخصيصة البديع ، ولكن الظاهرة الأسلوبية ـ البلاغية ليس بمقدورها أن تلم بالنص كتركيب متكامل وكتابة .

(ب) مدلول النص المهاجر الذى ينبنى نسجه عبر فضاء النص من مدح ، ووصف ، وتآلف بين الماضى والحاضر ، وتقارب الأمكنة ، ولحمة الإسلام والعروبة لهذه المكونات .

أما مدلول النص الغائب ، بوصفه نصا متداخلا ، فيتجلى من خلال التأثير المتعدد المستويات فى قصيدة شوقى . ويمكن إعطاء الصورة الرياضية لهذا التداخل النصى(٢١) .

دليل التداخل النصى = **دال النص المهاجَر إليه (=دالّ النص المهاجِر + مدلوله)** / **مدلول النص المهاجَر إليه (= التأثير)**

٦ ـ ٢

يمكن أن تتموضع دلائلية (سميائية) التداخل النصى فى عزل العناصر ، أو المكونات المشتركة بين النص المهاجِر (النصوص المهاجرة) والنص المهاجَر إليه(٢٢) ، ثم البحث عن قوانين الهجرة .

ويتضح من الاستقراء العام أن الخصائص الإيقاعية لقصيدة شوقى ، تحيلنا على الخصائص الإيقاعية السائدة فى شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة .

وإذا كان نص شوقى يندرج ضمن البسيط ، فإن هذا التشكل الإيقاعى هو الثالث من حيث الترتيب فى النصف الأول من القرن الثالث ، ويمثل ٢٧ر١٥٪ من التشكلات الإيقاعية المستعملة فى هذه الفترة ، يتقدمه الطويل بـ ١٨ر٨١٪ ، والكامل ، سيد هذه التشكلات الإيقاعية بـ ٦٠ر٢٠٪ ، والمرتبة الثالثة ، وهى نفسها الموجودة فى شعر أبى تمام(٢٣) حيث يمثل كل من الكامل والطويل والبسيط والخفيف والوافر ٦٥ر٨٢٪ من مجموع شعره .

وكثرة استعمال البسيط فى هذه الفترة تلتقى مع كل من استعمالات الروى (الباء) وحركته (الكسر) ؛ فإضافة إلى مرتبته الأولى لدى أبى تمام ، يصل إلى المرتبة الثالثة فى ديوان البحترى . وسواء كنا نتحدث عن أبى تمام أو البحترى أو «الأغانى» فإن الكسر يظل فى المرتبة الأولى(٢٤)

إيقاعيا ، تمتد العلاقة بين قصيدة **شوقي** وشعر النصف الأول من القرن الثالث . ليس هناك أبو تمام وحده ، ولكن شعر هذه المرحلة برمته . على أن الإيقاع وحده لا يضبط مركزية التداخل النصي ، ويظل دليل أبي تمام (قصيدته) وحده يشكل النواة المركزية (إلى جانب الإيقاع نجد المعجم والفضاء) ، بينما تظل النصوص الأخرى ، لأبي تمام وغيره ، للفترة نفسها ولما قبلها وبعدها ، نوى هامشية . هناك هجرة أكثر من نص غائب إلى نص شوقي ، واعتماد نص أبي تمام كنواة مركزية لنص شوقي تجلى ، بالنسبة للكاتب والقارىء،ضمانة ومظهرا للأدبية[٢٥] في تلك المرحلة . وككل نص غائب ، مركزي أو هامشي ، خضع نص أبي تمام ، وغيره ، لإعادة الكتابة في قصيدة شوقي ، بمعنى أنه خضع للتبدل والتحول ، تبعا لقانون قراءة شوقي للنص الغائب ، ونوعية الوعي المتحكمة في القراءة

٦ ـ ٣

حاولنا ، سابقا ، عزل العناصر أو المكونات العامة المشتركة بين **قصيدة شوقي وقصيدة أبي تمام** وشعر النصف الأول من القرن الثالث عامة . ولنا ـ الآن ـ أن ننصت إلى الفوارق ، خاصة تلك التي تمايز بين **قصيده شوقي وقصيدة أبي تمام** .

(ا) البنية السطحية :

- **يختلف** عدد الأبيات من قصيدة إلى أخرى ، **فهو** في قصيدة شوقي ثمانية وثمانون بيتا ، وفي قصيدة أبي تمام واحد وسبعون بيتا فقط .
- **ألزم** فرق السبعة عشر بيتا شوقي بإضافة سبع عشرة قافية ، كنتيجة أولية للفرق بين عدد الأبيات.وفي الوقت نفسه لم يستعمل أكثر من ٥٠٪ من **قوافي قصيدة** أبي تمام ، وهي : الكتب ـ الريب ـ الشهب ـ كذب ـ منقلب ـ الصلب ـ الخطب ـ القشب ـ الحلب ـ صبب ـ وأب ـ كرب ـ النوب ـ الحقب ـ الرحب ـ سرب ـ مختضب ـ الخشب ـ الترب ـ عجب ـ الرعب ـ لجب ـ يصب ـ كثب ـ عشب ـ تجب ـ الذهب ـ صخب ـ الهرب ـ الغضب ـ النسب ـ العرب ـ الحجب ـ الحسب .

وهي في قصيدة شوقي على غير ترتيبها في **قصيدة أبي تمام** .

- **تتركب قصيدة أبي تمام من متتالية واحدة ، ككل الشعر في ذلك العهد ، وقصيدة شوقي من سلسلتين يفصل بينهما توقف لأخذ النفس ، يجسده بياض طباعي . وتقسيم القصيدة إلى أكثر من جزء من معطيات الشعر الحديث عامة .**

تبدو السلسلة الأولى من قصيدة شوقي وكأنها تستعيد خطوطها العامة في السلسلة الثانية ، مما يوحي بأن النص كان من الممكن أن ينتقل إلى سلسلة ثالثة (أو أكثر) ، وفي الوقت ذاته كان من الممكن أن يكتفي بسلسلة واحدة . والنص موضوع هنا في الشرائط المادية ـ الجسدية للإنتاج الشعري لدى شوقي[٢٦] ، بينما تتجلى قصيدة أبي تمام خاضعة **لتبنين صارم ، يعتمد النمو والتكامل والتجانس .**

- ولئن حاولت وشيجة الألفة (استشهادا واستعانة) بين معجم القصيدتين أن تبين ، فإن أكثر من فرق يكتسح الأذن والعين ، على مستوى محاور المعرفة ، والطبيعة ، والحرب ، والسلم والتاريخ ، والجغرافية ، إضافة إلى تبدل قانون قيود المعجم ، **فهو عندشوقي** يخضع للجمل المقولبة ، بينما هو عند **أبي تمام** يتأسس انطلاقا من رؤيته للشعر والشعرية ، وهو ما حصره القدماء ، خطأ ، في البديع .

(ب) البنية العميقة :

- لا تتناول القصيدتان موضوعا تاريخيا واحدا ـ وهو نقيض ما حصل في قراءة كل من **شوقي وصلاح عبد الصبور** لحادثة دنشواي مثلا[٢٧] فقصيدة أبي تمام تنطلق من معركة عمورية وانتصار المعتصم . (اختلف المؤرخون في تاريخ معركة عمورية ، هناك من يقول بحدوثها سنة ٢٢٣هـ ، وهناك من يقول سنة ٢٢٤هـ ، وللنسيان قانونه أيضا)[٢٨] وقصيدة شوقي من حرب ـ سلم ـ انتصار مصطفى باشا كمال (١٩٢٣) . هاتان القصيدتان تلتقيان في الانتصار ، وتختلفان في القائدين العسكريين ، كما تختلفان في الزمان والمكان وتتباعدان .

وتتباين القصيدتان أيضاً من حيث عناصر هذه البنية وتركيبها . فعناصر قصيدة أبي تمام ، كبنيات جزئية ، تتمحور حول الرؤية التحليلية للفرق بين الكلام والفعل (**الكتب والسيف**) ، بين الإيدلوجيا والواقع (**الرواية والنجوم والزخرف والكذب والأحاديث الملفقة من ناحية والفتح من ناحية ثانية**) ، عمورية (**الأسطورة والأنثى**) ، والمعركة ، وتلبية نداء المرأة الزبطرية (**هل هو نداء الأم أم نداء الأرض ؟**) والمدح ، والربط والمقارنة بين معركة عمورية وغزوة بدر .

وعناصر قصيدة **شوقي** ، أي بنياتها الجزئية ، تعتمد المدح (من بين عناصره إيقاع الشبه بين خالد الترك وخالد العرب) ، والسلم ، والحرب ، وتشبيه معارك مصطفى كمال بغزوة بدر ، والمدح ، ونشوة العالمين الإسلامي والعربي ، وقد وحدهما الإسلام .

بنيات جزيئية تأتلف وتختلف عدداً ونوعا ، والتركيب هو الأهم هنا ، فهذه العناصر ، كبنيات جزئية ، تختلف في مواقعها (سياقها) ونسقها من نص إلى آخر.. وهي بنيات تعتمد النمو والتكامل والانسجام في قصيدة أبي تمام ، وتعتمد تركيبا ينشأ منه التنافر والتراكم في قصيدة شوقي .

٦ ـ ٤

هذه الفروق المتعددة في مستوياتها ، من حيث عدد الأبيات ، ونوعية القوافي وطبيعة محاور المعجم والتركيب اللغوي ، ثم الفروق الأخرى من حيث المعركة ومكانها ، وزمانها ، وقائداها ، وشرائطها التاريخية والحضارية ، وعناصر البنية العميقة وتركيبها ، كل هذه الخلافات وغيرها ، **تؤكد تبدلات قصيدة أبي تمام أو تحولاتها** ،

وهى تهاجر إلى قصيدة **أحمد شوق** . ويمكن أن نركز هنا على تبدلات ثلاثة :

(أ) من التجانس إلى التنافر :

يمثل البيت الأول الجملة الأولى فى القصيدة . وربما كانت الجملة الأولى ببنيتها وقوانين هذه البنية ، هى المتحكمه فى تركيب النص ككل ، لا كإيقاع فقط ـ وهو البديهى ـ بل كتركيب ونسق وتحويل . إذا سلمنا بهذه الفرضية فسنلمس بوضوح امتدادية النص لا تركيبيته ؟ فجميع أبيات قصيدة شوق تصريف استهلاكى (سيولة) للبيت الذى يغلق النص ويلق به على عتبة الانفتاح المستحيل . هكذا تتراكم الأبيات وتمتد وتسيل حتى يبدو التنافر واضحا ، وهذا ليس غريبا لأن التركيب الكامل للقصيدة يقوم على «العجب» المثبت فى البيت الأول ، وهو عنوان القصيدة برمتها ، تلك التى يقودها انفعال «العجب» لارؤية التحليل والبناء والتركيب ، وهكذا تضطرب القصيدة بين عجب الفتح ، وعزة الصلح ، وبطولة القائد والفرسان ، والإرادة الإلهية .

وتأتى قصيدة أبى تمام من مكان التحليل والتركيب . منذ البيت الأول نسلك رحلة التحليل والتركيب والتجانس :

السيف أصدق إنباء من الكتب
فى حده الحدُ بين الجد واللعب

فى الشطر الأول انتصار للواقع لا الإيديولوجيا (السيف والكتب هنا غير مطلقتين ، ولكنهما نسبيان فى سياق تاريخى محدد) . وفى الشطر الثانى تركيب (لا تلاعب مجانى كما يظن بعض مبسطى البلاغة) بين الحد والحد ، بين الجد واللعب ، وهو المعنى المتعدد للكلمة الواحدة . والثنائية الضدية المنصهرة عبر وحدة متلاحمة طول القصيدة بكاملها ، كتحليل وتركيب ، له التأمل لا الانفعال ، والاقتصاد لا السيولة . وهذا ما سوغ لطه حسين أن يقول :

«وكنت أرى أن من الظلم أن يقاس هذا الشعر (ويقصد هنا قصيدة شوق ، وخاصة أبياته فى المقارنة والتشبيه بين معارك مصطفى كمال ويوم بدر ، أى الأبيات ٦٢ ـ ٦٦ من قصيدة شوق) الذى لا يدل على شئ إلى بيت كهذا البيت فيه الشك واليقين معا ، وفيه المبالغة والاقتصاد معا ، وفيه اللفظ الرصين يدل على المعنى الجيد»[٢٩] . إنه انبثاق بهجة التجانس .

(ب) من الكتابة إلى الخطابة والكلام :

إن الملاحظة الأولى من التبدلات تلتق عضويا وبنيويا بطبيعة الممارسة الشعرية .

تتجسد قصيدة **شوق** فى سياق العودة الأبدية للماضى . وككل عودة شعرية ، يستضئ العائد بما يجذبه لهذا المتكلم الشعرى وهو يهاجر إلى لساننا ، وعبره إلى لسان القارئ . وكانت قصيدة **أبى تمام** اكتمالا لبحثه الشعرى ، وقد دخل مرحلة وصف الحرب بعد معركة بابك ، ذلك أنه لم يكن قبلها عاشقا لوصف الحرب ، أما بعدها فقد أكثر كثرة جعلته من مميزات شعره[٣٠] ، ومن خلال عشق الحرب ينفذ إلى عشق جسد اللغة . إن قصيدة أبى تمام ، بهذا المعنى ليست وصفا لواقعة تاريخية ، هى عمورية ، أى ليست نقلا للتاريخ أو تأريخا للأحداث ، وبالتالى ارتكاز دلائلية (سيميائية) النص على المحور العمودى ، وما هو خارج النص بتعبير ريفاتير[٣١] ، ولكنها أساسا بحث بعيد الغور فى نظرية الشعر عند أبى تمام ، وقد انحصر تجليها لدى القدماء فى انتهاج البديع ، وما هى بالبديع فقط ، لأن البلاغة لا قدرة لها على محاورة النص .

يمارس **أبو تمام** الحرب داخل النص كما هى خارجه ، فهذا العنف والتمزيق والهدم فى قصيدة أبى تمام نقلٌ شعرى غير مباشر لواقع موضوعى يتقاطع مع حالاته الجسدية ، فى علائقها الواعية واللاواعية بجسد اللغة . إنه خرق اللغة والذات والمجتمع .

نحن هنا أمام صناعة لغوية ، لها الهتك والنسف ، تغزو اللغة دون أن تقتلها ، وتمزج التجربة التاريخية بالتجربة الأنطولوجية . ودلائلية هذا النص تنبثق من تقاطع المحورين الأفق والعمودى ، داخل النص وخارجه ، وما المعركة إلا حجة لالتقاء الحواس والأجساد ، لتقاطع الحياة والموت .

وتهدف قصيدة **شوق** إلى المدح وتأريخ المعركة ووصفها (من بعيد ، على عكس أبى تمام) وكأن حقيقة الشعر تأتى من خارجه ، ومن استشهاده بنص غائب كمصدر للأدبية والشعرية ، فى النص ، وليس من جدلية الداخل / الخارج ، أى التركيب الداخلى (نسقا وسياقا) للنص والتركيب الخارجى العينى ، كما نلحظه فى قصيدة **أبى تمام** ، فتفتقد قصيدة شوق ـ بعد المعركة ـ داخل النسيج اللغوى للنص ، وغياب هاجس الغزو للنص ، كعاشقة تغوى ولاتستسلم إلا لمفترعها كما يقول أبو تمام[٣٢] .

هذا التبدل الثانى انتقال من الكتابة فى قصيدة **أبى تمام** إلى الخطابة والكلام فى قصيدة شوق ، وبينهما مسافةٌ من الوعى الشعرى لا سبيل إلى إخفائه .

(جـ) من الإنتاج إلى الحنين :

إن **أبا تمام** منتجٌ ومعيد للإنتاج ، وليس مستهلكا ، كما هو الحال عند شوق . بمعنى آخر فإن أبا تمام يلحمُ الصعود التاريخى والشعرى بينما يغشى شوق سقوطها . يكتب **أبو تمام** هذا النص الغائب بكل اختصار ، فيحوله ويتحول معه ، جسديا وشعريا (والشعر هنا جسدٌ أيضا) ، وهذا التبدل الثالث هو ما يؤطر مفهوم الشعر ويحدد دلائله ، فهو ـ الشعر ـ عند الأول معاناة ونسكية وإعادة إنتاج ، أى كتابة ، وهو عند الثانى إلهام وانقياد واستهلاك ، أى خطابة وكلام .

٧ ـ ١

الفروق والتبدلات تحتمى بدلالاتها . إن قصيدة أبى تمام ، كنواة مركزية ، هاجرت إلى قصيدة شوق من خلال القراءة وإعادة الكتابة . ويتحكم فيها قانون الاجترار الذى يحصر نص أبى تمام ، ومن ثم شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة ، فى بعض خصائصه وعناصره الشكلية البرانية ، ويتعامل معها معزولة عن نسقها وسياقها . إنه قانون يرى إلى النص فى سكونيته وعلاماته

العابرة ، وهو ما يجعل «الحدود القصوى» لوعى شوقى(٣٣) تلتقى بالحدود القصوى للرؤية السلفية إلى كل من الماضى والحاضر ، وهى رؤية تعتقد ببرانية الخصائص الكتابية لنص أبى تمام ولا تاريخيتها .

وقراءة الاجترار ، حين تعجز عن استيعاب النص الغائب أو محاورته ، أى حين تلغى إمكانية نفى جزئى أو كلى له ، حسب **كريسطيفا** **Kristeva** ، تكتفى بالنص الغائب كاستهلاك ، وتلك هى علاقة العجز والقصور لا علاقة الفعل والتخطى .

٧ ــ ٢

لهذا تكف «المعارضات» عن أن تكون مجرد لقاء صامت منسى بين شوقى وأبى تمام ، وتمتد لتصل وتلامس أخطر قضايانا التى مازلنا نسألها فى زمننا : ما التراث؟ كيف نقرأه؟ لماذا نقرأه؟

ويعتقد السلفيون ، عن خطأ ، أنهم الحافظون للتراث ، الضامنون لنقاء المستقبل ، وهم ، لويدرون ، مَاحَوْنَ له ، مطفئون وهجه ، يختزلون ماضى الأسئلة وحاضرها فى جواب أحادى له هيئة القش وسلطة الخواء .

٧ ــ ٣

كان شوقى يرى الشعر فى الماضى لا فى المستقبل ، رغم أنه انفتح على الآداب الأوروبية بعد تعلمه الفرنسية ، ولم تكن هذه الرؤية عفوية ، ذاتية ، وإنما هى مشروطة بالحدود القصوى لفئته الاجتماعية . وبينما كان لباس شوقى أوروبيا كان شعره يكتفى باجترار القدماء ، كذلك كان يتقن الفرنسيه ، بينما وعيه الشعرى لا يتجاوز السلفية (اللباس الأوروبى واللغة الفرنسية ــ أو الإنجليزية ــ هى دليل النبالة آنذاك) . إن علاقة شوقى الخارجية بالشعر العربى القديم(والشعر عموما) تتساوق مع الرؤية السلفية ، المحدودة بطبيعتها . وماذا عسانا أن نقول أكثر مما قال **طه حسين** عن العلاقة بين القصيدتين؟ لننصت إذن إلى **طه حسين** حيث يقول : « **ثم أخذنا ننتقل فى القصيدتين من بيت إلى بيت حتى انتهينا إلى أن ذوقنا القديم على تحرجه لا يستطيع أن يسيغ قصيدة شوقى ، بعد أن أبى ذوقنا الحديث أن يسغيها ، وكانت خلاصة رأيك ورأيى أن هذه القصيدة إنما هى أشبه بالتمرين المدرسى يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية التى تلقى إليهم ، فيوفقون فى الصورة ويخطئون الموضوع** »(٣٤)

٨ ــ ١

لكل قراءة متاعها ومتعتها وغايتها ، وهذه المحاولة لقراءة النص الغائب لا تهدف إلى التقليل من أهمية شوقى التاريخية ، ولكنها تتجنب اختياره كعلاقة متقدمة مع التراث .

الهوامش :

(١) راجع مصطلح «هجرة النص» فى دراستنا : صلاح عبد الصبور فى المغرب ، مقاربة أوليه لهجرة النص ، مجلة «فصول» القاهرة ، المجلد الثانى ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨١ . ص : ١١١ .

(٢) فريدريك نيتشه . أصل الأخلاق وفصلها . تعريب حسن قبيسى . السلسلة الفلسفية . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . ط ١ . ١٩٨١ . ص : ١٤ .

(٣) راجع خاصة كتابه «حافظ وشوقى» .

(٤) راجع كتاب «الديوان» لعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى .

(٥) رأى أدونيس كنموذج فقط .

(٦) محمد حسين هيكل ، مقدمة الطبعة الأولى ، الشوقيات ، ج ١ سنة ١٩٦١ ، مطبعة الاستقامة بالقاهرة ، ص : ١٤ .

(٧) سنعتمد فى هذه الدراسة على طبعة ١٩٦٦ ، مكتبة الخانجى بمصر ومكتبه المثنى ببغداد .

(٨) «حافظ وشوقى» ص : ٣٦ .

(٩) التشديد من عندنا .

(١٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١١) المرجع السابق ، ص : ٣٧ .

(١٢) راجع ص ٢٩ من الجزء الأول من «الشوقيات» طبعة ١٩٦١ ونفترض أن القارىء يعرف القصيدة كما يعرف قصيدة أبى تمام .

(١٣) «حافظ وشوقى» ص : ٣٩ .

(١٤) **Henri, Meschonnic,** Pour La Poetique I, Le Chemin, NRF, Gallimard, 1970, p. 49.

(١٥) **Roland Barthes,** L'Universelle, Bordas VIII Litterature, 2e Preface.

(١٦) **T. Todorov.** 2. Poetique. Point. No 45, 1968, P. 43.,

(١٧) راجع كتاب «ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب» محمد بنيس ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ص : ٢٥٣ .

(١٨) **Jamal Eddine Bencheikh,** Poetique Arabe, Editions Anthropos, Paris, 1975, p. 218.

(١٩) Ibid, p. 169.

(٢٠) Ibid, p. 175.

(٢١) نفيد هنا بالدرجة الأولى من :
A. Bourean, Pour Une Semiologie de l'intertextualité. in **Linguistique et Semiotique,** Publications de la Faculte des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, p. 50.
مع مراعاة استعمال النص المهاجر والمهاجر إليه ، بدل مصطلحى الكاتب المذكور .

(٢٢) Ibid, p. 53.

(٢٣) J. E. Bencheikh, Poetique Arabe p. 219

(٢٤) Ibid, p. 172.

(٢٥) **A. Bourean,** Pour Une Semiologie de l'intertextualité.

(٢٦) شهادة داود بركات الواردة فى كتاب «شوقى ــ شاعر العصر الحديث» ، للدكتور شوقى ضيف وقد جاء فيها : «كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحا ، فلا يحل المساء حتى تذاع بين الجمهور بقصيدة شوقى . لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يهز أعصابه ، ويستشير نفسه ، ويحفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بذهنه وفكره . فقلما يجلس إلى مكتبه للتفكير وعصر الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتدوين ما يكون قد نظمه واستوعبه هيكل الفكرة» ص ٥٨ دار المعارف بمصر . بدون تاريخ . وراجع أيضا صفحتى : ٥٩ . ٦٠ .

(٢٧) الشوقيات ، ج ١ ، ص : ٢٤٤ وقصيدة «شنق زهران» لصلاح عبد الصبور . ديوان «الناس فى بلادى» دار الآداب . ١٩٦٥ . ص : ٢١ .

(٢٨) د . نجيب محمد البهبيتى ، أبو تمام الطائى ، حياته وحياة شعره ، دار الفكر .

(٢٩) «حافظ وشوقى» ، ص : ٤١ .

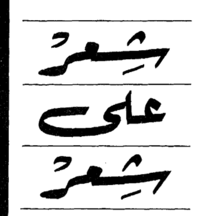
(٣٠) د . نجيب محمد البهبيتى ، أبو تمام الطائى . حياته وحياة شعره ، ص : ١٠٧

(٣١) **Michael Riffaterre,** La Production du Texte, Coll. Poetique, Seuil, 1979, Semantique du Poème, p. 29.

(٣٢) الإشارة هنا لبيت أبى تمام :
والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالى إلا لمفترعه

(٣٣) مصطلح «الحدود القصوى» للوعى من مصطلحات جولدمان .

(٣٤) «حافظ وشوقى» . ص : ٤٤ .



شعر على شعر

معارضات شوقى بمنهجية الأسلوبية المقارنة

محمد الهادى الطرابلسى

إن الجامع بيننا فى هذا اللقاء هو أننا جميعا نمارس الكلمة ونتعاطى الأدب . وهكذا ينبغى أن نكون بعد المهرجان موَّحدين متضامنين تضامننا أيام المهرجان ، وهكذا كان ينبغى أن يكون أمرنا قبله . لكننا فى الحقيقة طائفتان عادة ، بل ثلاث طوائف ، بيننا من الحواجز الوهمية ما أضرّ بالأدب وعلمه وتعليمه . فطائفة الكتاب أو المنشئين المبدعين بصفة عامة فى جهة ، وطائفة النقاد أو العلماء الباحثين فى جهة أخرى ، وفى الجهة الثالثة طائفة القراء المستهلكين . وإذا كان لطائفة أن تنفصل عن الأخريين فإنما هى طائفة القراء المستهلكين الذين لا أدب لهم ولا كلام على الأدب . أما طائفتا الكتاب والوسطاء أو الكتاب والقراء الناقدين العلماء فأحرى أن تتوحدا ، لأن ممارسة الكلمة وتعاطى الأدب معاناة واحدة . وقد حان الوقت للنظر إلى الأدب هذه النظرة الوحدوية ، وإعطاء انعكاساتها المنهجية فى عملية التقييم حق قدرها . ولقد حان الوقت ـ أيضا ـ لمراجعة الموقف فى عملية الكتابة ذاتها : ماحقيقتها ؟ ومم تتأتى ؟ وهل هذا الذى نسميه إنشاء حقيق باسم الإنشاء أم هو مجرد توليد وتحويل ؟ ...

الواقع أن النص الواحد من الأدب لا يخلو من وجهين فيه ، الكتابة فيه وجهٌ ، والقراءة فيه وجه آخر ، ومرجع الإبداع فيه إلى التوليد لا إلى الإنشاء . وشأن النصوص الأدبية فى هذه الحال هو شأن متعاطى الأدب الذين ـ وإن غلبت على بعضهم صفة الكاتب وعلى بعضهم الآخر صفة الناقد الباحث ـ يلتقون فى كون جميعهم ممارسا للأدب .

ومنْ نصوص الأدب ما يخفى فيه هذا الازدواج خفاء قد يوهم بتولدها تولداً ذاتيا ، ومنها ما يظهر فيه ظهورا يُبيِّنُ أن قوام العملية الأدبية التولد الطبيعى لا التولد الذاتى . ومن المفيد الرجوع إلى نصوص الأدب وإعادة تصنيفها بمراعاة درجات الكتابة فيها والقراءة وحدود الإنشاء ومدى التولد . ولكننا سنكتفى فى هذا العمل ـ بالنظر فى معارضات شوقى (والمعارضات ضرب من الأدب يظهر فيه الازدواج فى أوضح معالمه) وبذلك نأمل أن نوضح المسألة المبدئية كما نأمل أن نَتَدَرَّجَ نحو حل المسألة المنهجية أيضا . ذلك أن القضية بمقتضى انحصارها فى فكرة التولد تستدعى فكرة الترابط بين النصوص . والنظر إلى النصوص فى ترابطها لا يكون إلا من زاوية مقارنية . ولمّا كان الأمر محصورا فى النصوص الأدبية ، اتضح أن مدار العمل سيكون الجانب الفنى الجمالى أى الأسلوبى .

والمشكل لا يخلو من تعقيد ولا ينفع فيه التسرع ، ولذلك سنخصص قسما من بحثنا للعمل التطبيق ، بعد التمهيد له بما يلزم من مقدمات نظرية .

* * *

إن اعتبار الكتابة الأدبية كتابة خاصة تختلف عن الكتابة العادية ليس فكرة جديدة . فهى حقيقة واكبت ـ عند العرب ـ نشأة الكتابة ، من حيث هى صناعة ، عندما انتقل الكلام من ذاكرة الرواة إلى أوراق المُدَوِّنين ، حتى وإن كان تقسيم الكلام إلى نثر وشعر لا يكفى دليلا على قدم تصور خصوصية الكتابة الأدبية ، بسبب التداخل الذى بين دلالات كل من المصطلحين ، ومآلها فى الغالب إلى التعبير عما بلغ مستوى الصناعة[1] من الكتابات دون الكتابة العادية ، بحيث يفهم أنهم كانوا يقابلون بين النثر والشعر عموماً لا بين النثر العادى من ناحية والنثر الفنى والشعر من ناحية ثانية ، فإن فكرة اختلاف الكتابات فى الطاقة الإنشائية ليست غريبة عنهم . وإذا لم يصطلحوا على صيغ من التعبير يراعون فيها الاختلاف فى الوظيفة إلى جانب مراعاتهم الاختلاف فى البنية فإنهم ـ فى مستوى التحليل ـ كانوا واعين بأن للكتابة الأدبية ـ ولا سيما الشعرية ـ خصوصيات وظيفية ليس للكتابة العادية منها شئ .

لكن الجديد الذى بدأ يأخذ طريقه إلى تقدير الدارسين الغربيين ـ وذلك منذ مطلع النصف الثانى من القرن الحالى ـ هو اعتبار أن للكتابة درجتين بالمعنى الرياضى للكلمة : كتابة لم يحددوا درجتها فلم يصرحوا بأنها من الدرجة الأولى ، وذلك ربما لأنها ـ على عكس الضرب الأول من الكتابة ـ واضحة الهوية بينة الخصوصية ، مما جعلهم يستعملون لها مصطلحات قديمة عديدة ومتنوعة . فهى الأدب حينا والإنشاء حينا آخر ، وهى الشعر إذا قصدوا إلى تخصيص أعلى مستوياتها . وهذه مصطلحات تختلف فى طاقة الدلالة ولكنها تشترك جميعا فى دلالتها على كتابات من درجة سامية . ولذلك اصطلح ـ أخيرا ـ على الكلام الذى يمثلها بمجرد عبارة «**الكلام السامى**»[2] . وأما الضرب الأول من الكتابة فهو الذى اصطلح على تسميته**بالكتابة من الدرجة الصفر** ،[3] ونعنى الكتابة العادية أى التى تخلو من كل طاقة إنشائية أو وجهة فنية . ومن ذلك الوقت انطلقت فكرة الدرجات فى الحديث عن ضروب الكتابات .

وليس بخاف أن هذا الضرب من الكتابة أكثر احتياجا من سابقه لمصطلح فنى يدل عليه ، وحدّ مضبوط يبرز درجته ، وذلك لأمن الالتباس فى دراسة الكلام ، إذ قد يظن ـ بما أن درجته تعادل الصفر ـ أنه ليس بدرجة ، ولا يدخل فى حساب درجات الكتابة «**الأدبية**» ، فليس هو أدبا ولا له من الأدب شىء ، والدرجات إنما هى درجات الأدبية فى الكتابة ، والحال أنه يمثل الدرجة الدنيا التى تقاس درجات الأدبية انطلاقا منها ، أو يظن ـ بما أنه كتابة ـ أنه يمثل الدرجة الأولى منها ، ولكن همة الدارسين ـ فى هذا المجال ـ تعلقت بدرجات الأدبية فى الكتابة ، كما بينا ، لا بدرجات ممكنة فى الكتابة ذاتها .

استقر فى أذهان المحدثين ـ إذن ـ أن الكتابة العادية كتابة من الدرجة الصفر . وأن الكتابة الأدبية بمثابة مجاوزة لها وسمو عنها . بمعنى أنها كتابة من الدرجة الأولى . وهذا المذهب فى الكتابة الأدبية صالح وعملى . ولكنه ـ بالنسبة إلى بعض الكتابات الأدبية وربما بالنسبة إلى أكثرها ـ لا يصح إلا مع الترفيع فى الدرجة . ونعتها بالثانية . لأن المجاوزة فيها أوغل . ذلك أنها تكون لنصوص أدبية لا لنصوص عادية . شأن المجاوزة فى حالة تولد الأدب من الأدب وتكوّن النص من النص . وجميع الآثار الأدبية المبنية على آثار أدبية مثلها بناء واضحا صريحا أو خفيا معمّى . إن الكثير من النصوص الأدبية ـ فى العربية مثلا ـ عديمة الصلة بغيرها من نصوص الأدب القديم أو الحديث . ولكن النصوص العربية القيمة . والآثار الخالدة ـ فى رأينا ـ إنما هى تلك التى كانت فى الجملة ذات صلة إنشائية ـ أو على الأصح توليدية ـ بنصوص أخرى قوية . فلذلك نختم الحديث عن كتابة أدبية من الدرجة الثانية . وقد تحدثنا فى ذلك فعلا فى دروسنا[4] ولمحنا إلى ذلك تلميحا فى بعض دراساتنا[5] . حتى طلع علينا كتّاب «الأدب من الدرجة الثانية»[6] موسعا ضافيا . فشفى غلّة فى نفسنا . ووافق مشغلا من مشاغلنا .

أما مفهوم الصلة[7] بين النصوص فمفهوم عام . فهو يصور جميع مظاهر الترابط الممكنة بين نصين فأكثر ، من الإشارة البسيطة التى قد تكون من النص الأول إلى الثانى ، إلى محاكاة النص الثانى للأول ، مرورا بغير ذلك من وجوه الترابط ، كالاقتباس والتكملة والترجمة[8] والمعارضة . . .

والكتابات الأدبية المبنية على صلات بغيرها من النصوص الأدبية ـ مهما كانت هذه الصلات ظاهرة أو خفية ـ تمثل إنشاءً من نوع خاص ، لأنه يأخذ منحى توليديا . فهى كتابات تمثل مجاوزات من الدرجة الثانية بالنسبة إلى الكتابة العادية . إلا أن دلالة الدرجة ـ فى حالة وصفها بالثانية ـ لا تطابق دلالة الدرجة فى حالة وصفها بالأولى تماما . فإذا كانت الدرجة الأولى تعنى الانتقال من مستوى غير أدبى إلى مستوى أدبى ، فتؤول إلى المقابلة التامة بين المستويين بمقتضى اختلاف الدرجة واختلاف الطبيعة أيضا ، فإن الدرجة الثانية لا تخرج بنا عن المستوى الأدبى ، بالإضافة إلى أن فى دلالة الدرجة الثانية إشارة إلى توليد شىء من شبيه به ، لا إلى إنشاء شىء من مقابل له[9] . فالتوليد الذى فى الكتابة من الدرجة الثانية عملية تستوجب تواقت كتابة وقراءة . إنها قراءة مزروعة فى كتابة أو هى ـ بعبارة أبسط ـ كتابة قوامها الرئيسى قراءة . وإذا لوحظ شىء من التقابل بين مستويى الكلام فى عملية التوليد ـ فبين إنشائية النص المقروء الخالصة وإنشائية النص المكتوب المشفوعة بوجهة نقدية ، ولذلك آثرنا أن نستعمل لها مصطلح الإنشاء الذى نراه يناسب عملية

الكتابة من الدرجة الأولى أكثر. والذى نودُّ مزيد الإلحاح عليه فى هذا الصدد هو أن الدرجة الثانية لا تعنى عندنا حاصل ضعف الدرجة الأولى بقدر ما تعنى أن درجة الأصالة فى الأدب ـ من الدرجة الثانية ـ أقوى منها فى الأدب من الدرجة الأولى.

إن الكتابة الأدبية التى من الدرجة الثانية تزيل الحاجز القائم بين الكتابة من ناحية والقراءة من ناحية أخرى. وتصهر المفهومين فى بوتقة واحدة، تبرز أن النص الأدبى غير قائم بذاته من هذه الناحية، وأنه لا يعدو أن يكون لبنة واصلة موصولة، تتحاور مع نصوص سابقة وأخرى لاحقة.

ولقد بيّنا فى غير هذا المقام[10] أن الكتابة الأدبية ـ مهما كانت درجتها ـ تمثل كتابة وقراءة فى آن، إلا أن الكتابة الأدبية التى من الدرجة الثانية أبرز الممارسات الأدبية التى تمثل هذا الالتحام.

* * *

أما **الأسلوبية المقارنة** كما نتصورها فميدان بحث حَرِيٌّ بأن يستقطب جهود الدارسين، لطرافته وسعته وتأكد ثمرته وأمن منهجه من الاعتباط، وبعد أحكامه عن المجازفة.

ولا نجد فى اللغات الأجنبية التى ظهرت فيها المناهج الحديثة فى مباشرة الأدب تصورا للأسلوبية المقارنة يطابق تصورنا لها، فضلا عن أننا لا نعرف فيها دراسات تطبيقية تناسبه وتجد محلها فى جهازه. وإذا ما وجدنا فيها دراسات تقترب ـ بشكل أو بآخر ـ من وجهتنا فى الأسلوبية المقارنة فنى نطاق الأسلوبية التطبيقية المركزة على الناحية الزمانية، إلا أن الأسلوبية الزمانية غير الأسلوبية المقارنة. **ذلك أن الأسلوبية المقارنة تعتمد المقارنة أساسا، وتكون آنية كما تكون زمانية، ولا تتجاوز حدود لغة واحدة، كما سنبين، فإذا تجاوزت ذلك عُدَّتْ ـ عندنا ـ من قبيل الأدب المقارن.**

إلا أن الأسلوبية المقارنة ـ كما تصورها الغربيون ـ علم قائم على غرار ما قام عليه الأدب المقارن. فهو يبحث ـ مثله ـ فى العنصر الأجنبى (وهذا العنصر الأجنبى يبحث فى باب الأسلوبية المقارنة الظاهرة الأسلوبية الدخيلة) ويقتفى أثره فى اللغة المدروسة، كما يعنى بالتطور الذى يطرأ عليه، إذا داخلها، والأشكال التى يظهر بها فيها، والمفعول الذى يحدثه فى قيمة النص الأدبية. ولذلك كان شأن الترجمة فيه ـ كشأنها فى الأدب المقارن ـ أهم روافد الدراسة التى تغذى الأسلوبية المقارنة.

وعبارة «الأسلوبية المقارنة» جارية فى أوساط الدارسين الغربيين، ولا سيما أوساط مدرسى اللغات والترجمة، بهذا المعنى المخالف تماما للمعنى الذى نرى من الأولى أن تتخذه الأسلوبية المقارنة.

أما الأسلوبية المقارنة ـ كما نتصورها ـ فعلم يدرس أساليب الكلام، فى مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة، ولا يجوز بين مستويات مختلفة من اللغة الواحدة (بين مستوى الفصحى والعامية مثلا) فضلا عن أن يكون جائزا بين لغات مختلفة، ويعمد إلى المقارنة بين الأساليب لتبين خصائصها عن طريق مقابلتها بغيرها.

وفى تقديرنا أنها قد تفضى إلى إقامة الدليل الموضوعى على تقدم نص على آخر (هذه عملية يمارسها ـ فى نطاق محدود ـ لجان الامتحان فى حصص الإنشاء ولجان المناظرات فى المسابقات الأدبية) ولكن هدفها الرئيسى ـ من حيث هى ممارسة ذات منطلقات لسانية ـ تتبع الدوال والمدلولات فى كل نص على حدة، وتبين مدى التبرير الذى يقع فى العلاقة بينها، لمقابلة الأساليب المهمة منها هنا بنظائرها[11] هناك، لتقدير درجة الاختلاف بين النصين فى التعبير، وحَد الخروج فى عناصر التحليل، ومستوى السمو بالكلام، وحظ النجاح فى إخراج صور الجمال.

فالاختلاف بين التصورين جوهرى، ومرجعه الرئيسى إلى مدار العمل: أهو لغة واحدة أم لغتان على الأقل؟ وموضوع الدرس أهو الأسلوب المحلى أم العنصر الأجنبى الدخيل؟

ورأينا أن الاهتمام بالدخيل من الأساليب لا يخلو من فائدة. فهو يثرى البحث فى طاقة اللغة الاستيعابية. ولا شك أن الترجمة أحسن سبيل للتقدم فيه. ولكنه لا يفضى إلى دراسة أدبية النص أو نصانية الأدب، فلا تصلح له التسمية بالعمل الأسلوبى.

ومن رأينا أن الترجمة تقضى على طاقة النص الأسلوبية، لأنه يستحيل ترجمة الأساليب، وبالتالى يستحيل ترجمة التبرير الذى يكمن فى العلاقة بين الدال والمدلول. وقصارى الترجمة فى أحسن الحالات أن تعوض الطاقة الأسلوبية التى تكون فى اللغة المنقول منها بطاقة أسلوبية تناسب اللغة المنقول إليها، إلا أن الدارس يفقد ـ إذ ذاك ـ إمكانية المقارنة، لأنه يتحصل على شيئين لا مجال للمقارنة فيهما.

تعنى الأسلوبية المقارنة عندنا ـ إذن ـ المقارنة بين الأساليب المحلية، لتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها ببعضها الآخر، لتقدير أدوارها المختلفة فى بناء صور الجمال فى النصوص الأدبية. ولا يوجد إشكال بين مدلول عبارة «الأسلوبية المقارنة» وموضوع العلم كما نتصوره، بينما الإشكال حاصل بين عبارة «الأدب المقارن» وموضوع الأدب المقارن. ولذلك ترى علماءه[12] حريصين على التذكير بأن الأدب المقارن لا يعنى المقارنة بين الآداب، وبأن العبارة التى اتخذت عنوانا له مغلوطة. ولتجنب مثل هذا الالتباس فى باب الأسلوبية انتزعنا عبارة «الأسلوبية المقارنة» ممن أرادوها لعلم لا يقوم على المقارنة بين الأساليب المحلية، وجعلناها عنوانا لما هى أهل له من المشاغل والبحوث.

وقد تتخذ الأسلوبية المقارنة ـ كما نتصورها ـ وجهة إنشائية عامة، فتوازن بين آثار موسعة أو تتخذ وجهة نصانية خاصة لتتناول

نصوصا محدودة ، كما قد تتخذ وجهة تعبيرية ضيقة فتقتصر — فى الدرس — على ظواهر أسلوبية معينة .

أما نصوص المقارنة فيشترط فيها حد أدنى من الاشتراك ، يبيح التقريب بينها فى البحث . فبديهى أننا لا نستطيع أن نوازن أى نص بأى نص آخر . لكن هذا الحد الأدنى ليس من السهل حصره لأنه مرن ، ويجب أن يبقى مرنا حتى يحافظ على سعة الأسلوبية المقارنة ، وينوع مصادر ثروتها . **ومهما كان الأمر فينبغى أن نفهم أن الحد الأدنى المشترط ، بمعنى العنصر الموجب للتقريب ، قد يكون اشتراكا فى الموضوع ، أو الغرض العام،مع الاشتراك فى المؤلف أو عدم الاشتراك فيه ، أو اشتراكا فى المؤلف مع اختلاف فى الموضوع أو الغرض أو فى جنس الكتابة ، كما قد يكون الاشتراك فى نوع الأسلوب فقط ، إذا كانت الدراسة ذات وجهة تعبيرية . ولا شك أن مجال الدراسة يكون أوسع ونتيجة البحث أثمر كلما كانت عناصر الاشتراك بين الأثرين أكبر.** وتقارب النصوص المتخيرة للعمل يقوى شرعية الموازنة بينها ويجعلنا نرجو منها ثمارا وافرة ، ونطمع أن نتقدم فى بحث الأدب خطوات أسرع ، وذلك بردنا المتشابهات بعضها إلى بعضها الآخر ، وعزل المتباعدات عنها ، فتبويب مختلف المساهمات فى تكوين الأدب من مؤلف إلى آخر ، من فترة إلى أخرى . وهكذا يتضح أن ما عرف فى الأدب العربى بالمعارضات من أصلح نصوص الأدب للدرس فى ضوء الأسلوبية المقارنة .

والمهم — فى الأسلوبية المقارنة عندنا — أنها تقتضى حضور نصين فأكثر . **فهى** تجدد البحث فى دراسة الأدب بحرصها على الانطلاق من قاعدة مزوجة وتطمح لمباشرة الأدب من خلال نصوص الأدب نفسه ، بأن تجعل بعضه مقياسا لبعض ، اعتمادا على فرضية فى العمل ، نسلم بها،وهى أن بعضه يكمل بعضه الآخر ويتولد عنه . **فهى** تتخذ من نصوص الأدب موضوع درس ووسيلة عمل فى نفس الوقت ، ولا تمثل بديلا للأسلوبية التطبيقية ، آنية كانت أو زمانية ، وإنما تمثل وجها مكملا لها وساميا بها ، من مستوى الوصف والتحليل المجردين إلى مستوى التقييم والتأليف الملتزمين . إنها تمثل قراءة من الدرجة الثانية — إن صح التعبير — بما أنها تدرس النصوص من خلال النصوص . لذلك نعتبرها أقوم المناهج لمباشرة الكتابات الأدبية التى من الدرجة الثانية ، لأنها تجد فى نصوصها الجديدة تحديدا لنصوصها الأصلية المتفاعلة معها والأكثر جدارة من غيرها على تحديد هويتها .

فالقضية تتعلق — فى نهاية الأمر — بعكس الاتجاه فى البحث . إذ الغالب على الوجوه المختلفة فى مباشرة النص الأدبى الاتجاه العمودى المتمثل إما فى البحث فى النص من خارج النص ، وذلك انطلاقا من نظريات عامة ، يرام دراسته فى ضوئها ، أو لاختبار مدى العلمية فى النظرية نفسها ، وإما البحث فيه انطلاقا مما حواه هو نفسه من معطيات ، بغية استصفائها وتحديد خلفياتها النظرية .

وبقى إجراء البحث فى النص بمنهج أفقى يحكم النص فى النص ويدرس الأدب بواسطة الأدب نفسه ، بشكل يمكن الدارس من مراعاة النسبية الموجودة بين الكتابات الأدبية[١٣] . وتلك هى الثلمة التى تطمع الأسلوبية المقارنة إلى سدها ، انطلاقا من مصادرتها على أن لا سبيل إلى تقدير هذه النسبية تقديرا موضوعيا ما لم يركز البحث على العلاقات ، علاقات نصوص الأدب بعضها ببعضها الآخر .

ماذا ننتظر الآن من تطبيق القراءة الأسلوبية من الدرجة الثانية على الكتابة الأدبية من الدرجة الثانية ؟

ننتظر — أولا — بسطا جديدا لمسألتى الكتابة والقراءة ذاتيهما ، وتحديدا للعلاقة بينهما بأكثر موضوعية . **فتسليط هذا المنهج على نصوص الأدب عموما ، وعلى نصوص الأدب التى أشرنا إليها خصوصا ، يزيل الحاجز المتصلب القائم عادة فى الأذهان بين عمليتى الكتابة والقراءة ، ويخرجها إلى شىء من المرونة ، بشكل يجعلها ينصهران فى بوتقة واحدة ، فتمثلان مفهوما واحدا ، هو مفهوم ممارسة الأدب فى أوسع معانى الممارسة . وهكذا ، فلسنا مع الأدب أمام فن (كلامى) مستقل عن علم (نقدى) بقدر ما نحن أمام صناعة ذات وجهين : وجه فنىّ وآخر علمى مجتمعين فيها . قد يكبر أحد وجهيها دون أن يندثر أى منهما .**

وننتظر — أيضا — بسطا جديدا لمشكلة توظيف التراث الأدبى فى الكتابة الجمالية الشخصية ، وتنبيها إلى أن هذا التوظيف أهم عوامل النجاح فى الإنشاء ، بحيث يبقى التراث الأدبى رصيدا فنيا يمدُّ المنشئ بإمكانيات فى العمل وافرة ، إلا أنه ليس رصيدا جامدا ، وإنما هو رصيد حى يزكو بالإنفاق ولا ينقص ، بحيث يجد الدارس نفسه أمام هذا الوضع مضطرًا إلى تجاوز مشكل مدى تأثير التراث فى العطاء الشخصى إلى مشكل مدى تأثير الكتابة الشخصية فى إحياءالتراث . ذلك أن التأثير إنما أكثر ما كان يُبسط على صعيد تاريخى تصاعدى أى بالنظر إلى تأثير السابق فى اللاحق . لكن مفهوم الصلة بين النصوص يعلمنا أنه ينبغى أن نشرع — من هنا فصاعدا — فى بسط التأثير على صعيد تنازلى أيضا ، أى بالنظر إلى تأثير اللاحق فى السابق .

وننتظر من ذلك بصفة خاصة وضعا جديدا لكثير من مقولات النقد الأدبى التى شغلت الدارسين طويلا دون أن تكون وضعت دائما وأبدا وضعا يراعى خصوصية الأدب وحقيقة العملية الأدبية ، من حيث هى ممارسة شمولية للكلام . ولعل مقولة الطرافة والتقليد أكثرها دورانا فى مشاغلهم . وينبغى الكف عن اعتبار الاتجاه إلى التراث ضربا من التقليد ، فقد تكون الطرافة فى التقليد . وليس فى هذا الزعم غرابة ، ذلك أننا أصبحنا نؤمن بأن الطرافة كل الطرافة التى قد يدركها المنشىء إنما هى فى نجاحه فى ربطه الصلة بين حلقات الممارسات الأدبية المتنوعة من ناحية وعطائه الشخصى من ناحية أخرى ،ربطاً يعطى لكتابته شرعية الانتساب لتراث اللغة التى يكتب بها ، **كما يمده بالإطار الكفيل وحده بإبراز ما فيه هو من مجاوزة بناءة . أما الاستقلال بالذات فى الكتابة الأدبية فضرب من الانبتات .**

أما مقولة السرقات الأدبية ـ ما لم تبق «السرقات» على هيئاتها فى النصوص الجديدة ـ فتجد فى هذه الوجهة المنهجية النصانية كثيرا من الحيل الشرعية ، بل من شهائد الملكية الكاملة التى تخول للمنشىء استثمارها والتصرف فيها ، لأنها لبنات ثقافية لازمة لأصالة البناء الجمالى . وليس فى هذا دعوة إلى الأخذ ، كما أن الأمر ليس متعلقا بعدم الأخذ . وإنما يتمثل فى العطاء ، ولكن عن طريق التوليد ، فإمكانية العطاء الشخصى متوقفة على التوليد ، والتوليد لا يتصور حدوثه من لا شىء .

وفى هذه الوجهة المنهجية النصانية ـ أيضا ـ ما من شأنه أن يتقدم بنا فى درس الأجناس الأدبية : أفليست **«الترجمات الأدبية»** من حيث هى ضروب من الكتابات التى تتطلب ما تتطلبه الكتابات الأدبية العادية من اجتهاد فى التأليف ، والقراءاتُ الأدبية من حيث هى ضروب من النقد تخرج فى قالب نصوص إنشائية ، والمعارضات من حيث هى نصوص أدبية مبينة على نصوص أدبية مثلها ، جديرة جميعها ، بأن تعد أجناسا أدبية قائمة بالذات ؟

إن التوسع فى الدرس هو الكفيل وحده بإسناد قانون الأجناس الأدبية لهذه الكتابات أو تحديد منزلتها من الأجناس ، إن تعذر اعتبارها أجناسا بأتم معنى الكلمة . ويكفينا أننا فى هذا التمهيد وجهنا الأنظار إلى مجالات من الدراسة مازالت بكرا ، إلا أننا سنركز البحث فى القسم الموالى من عملنا على أنموذج تطبيق ، اخترنا أن نطبق فيه هذه النظرة وهذا المنهج .

لماذا نستفيد من وضعنا معارضات شوقى ، من حيث هى كتابة من الدرجة الثانية ، فى ميزان الأسلوبية المقارنة ، من حيث هى قراءة من الدرجة الثانية ؟

* * *

للإجابة عن هذا السؤال نبدأ بالخصائص العامة التى تميز معارضات أمير الشعراء ، فنلاحظ أن أهم ما يميز هذه المعارضات أن مناطها الجانب الفنى[١٤] وأن طرافتها تُلْمس أولا فى المستوى الأسلوبى . وهذه الميزة هى التى تخوّل لها الاستواء منذ المنطلق وحتى اكتمال البناء على طرفى نقيض والنسخ بمعنييه ؛ النسخ بمعنى المحاكاة التامة والنسخ بمعنى النَّقْض . وقد بيّن الشاعر نفسه حقيقة المعارضة كما مارسها فى المرة الوحيدة التى سمح لنفسه فيها بنعت العملية التى أقدم عليها ، وذلك فى **نهج البردة** حيث قال ـ بعدالإطراء على **الإمام البوصيرى** :

اللهُ يشهدُ أنِّى لا أعارِضهُ	مَنْ ذَا يُعارِضُ صَوْبَ العارِضِ العَرِمِ
وإنما أنا بعضُ الغابطينَ وَمنْ	يغبِطْ وليّك لا يُذْمَمْ ولا يُلَمِ[١٥]

ولقد توسعنا فى ذلك فى غير هذا المقام ، وانتهينا إلى أن المعارضة عند شوقى لم تقم **«على النسخ ولا السلخ ولا المسخ ، ولا كانت ترجمة مجردة للنصوص من لغتها القديمة إلى لغته الحديثة وإنما كانت المعارضة عنده بمثابة ما يسمى اليوم بـ «القراءة الجديدة» للموضوع المشترك أو المتقارب»** [١٦] . وإذا دققنا ذلك قلنا إنها قراءة جديدة فى كتابة جديدة .

وليس فى هذا إنكار للصلة التى بين معارضته والقصائد التى تعارضها وإنما ضبط لحدّها الذى لا يتجاوز مستوى مصادر الإلهام وبعض المواد الصالحة لبناء مقاطع الكلام [١٧] .

وبما يميز معارضات شوقى ، من حيث هى أدب من الدرجة الثانية مناطه الأسلوب ، أنها تحتفظ فى نصوصها بمعالم واضحة تدل على القصائد التى تعارضها . فالقصائد الأصلية حاضرة فى معارضات شوقى ، لا لأنها تفرض نفسها بصفة خاصة ، وإنما لأن الشاعر نفسه عمد إلى إحياء أثرها فى قصائده ، وأبى إلا أن تتسلل لنا شخصيته من خلال شخصيات الآخرين ، وإلا لم يكن لشعره من معنى يذكر فى باب المعارضة .

دَلّ على الحضور فى معارضاته حينا بتسمية صاحب القصيدة التى يعارضها صراحةً ، وأحيانا بمجرد الإشارة إليه ، وأحيانا أخرى باستعمال أساليب لم يخف اشتراكها بين الشاعرين . ولا شك أن أكبر دليل شكلى على ازدواج المعارضة اشتراك الشاعرين فى كثير من مقاطع الأبيات[١٨] .

إلا أن أهم دليل على هذا الحضور ما يشعر به قارئ المعارضة من نزعة مشتركة بين مهجتين إلى الاقتراب من مثل أعلى فى طرق موضوع مشترك ، بحيث يفهم أن هذه النزعة فى القصيدة المعارضة وليدة المجاراة لا التلقائية . ولقد كان لمفهوم المثل الأعلى فى الشعر العربى شأن كبير يرجع إلى أن الشعر العربى شعر سنن وقوانين . ولما كان الوصول إلى هذا المثل الأعلى فى ذاته أمرا غير ممكن ، وكان هذا المثل الأعلى إنما يتجلى فى نماذج بعينها تجليا ناقصا ، كما يتجلى كل نظام فى عيناته الجزئية ، أى تجلى اللغة فى الكلام ، فإننا نفهم أن يتجه الشعراء إلى نماذج معينة من الشعر العربى ، ويتخذوا معارضتها سبيلا إلى المثل الفنى الأعلى ، باعتبارها تمهد السبيل لذلك الوصول ، بما فيها من سمو فى ذاتها ، أو بأن تكون محلا يتجاوزها إلى ما هو أسمى من مستواها .

ومما ينبغى أن نذكره فى باب مميزات معارضات شوقى ـ أيضا ـ مواصلة الشاعر تعاطيه المعارضة طيلة حياته الشعرية . والأمر جدير بالاهتمام ، لأن الشعراء قبل شوقى تعاطوا المعارضة فى فترات معينة من الحياة ، وظروف مخصوصة ومناسبات محدودة ، ولم تكن المعارضة تمثل فى شعر الواحد منهم إلا قسما صغيرا من إنتاجه الجملى . **أما شوقى فقد «سار فى ذلك شوطا بعيدا حتى أصبح شعر المعارضات يشغل قسما كبيرا من ديوانه ، ويمثل فنا مستقلا بذاته ، بما أنه لم يتولد عن دافع ظرفى شغله مرة وانقضى ، وإنما تولّد عن شعور دائم ، وفى مناسبات متعددة ، وفى فترات مختلفة من حياة شوقى الشعرية ، منذ عهد الشباب إلى عهد الشيخوخة»**[١٩] فاكتسبت المعارضة بذلك عنده صيغة الممارسة القارة التى تمثل عملية تعاطى الأدب فى أكمل صورها .

ومن مميزات معارضات شوقى نذكر ـ أخيرا ـ اتجاه الخطاب فيها إلى أى قارئ محتمل لا إلى قارئ مقصود بالخطاب أولا . والذى أثبتناه سابقا (من أن مناط المعارضة إنما هو الجانب الفنى ، وأن الصلة الظاهرة بين المعارضة عند شوقى والقصيدة التى تُعارضها محصورة فى مصدر الإلهام وجملة من مقاطع الكلام) **يسمح لنا بأن نقول إن الشاعر فى معارضته قارئ ، بنى كلامه على كتابة سابقة ، بناء كتابة اتجه فيها بالخطاب إلى القارئ عامة ، وليس هو بكاتب قارئ يماحك كاتبا عاصره ويتجه إليه بالخطاب رأسا .**

لقد كان للمعارضة هذا المعنى فى طور من تاريخ الأدب العربى فى القديم ، أى فى طور لم يكن الفرق بينها وبين المناقضة واضحا ، ولكن الفرق ما فتئ يتضح حتى أصبحت المعارضة شيئا والمناقضة شيئا آخر . ومعلوم أن المناقضة تتجه بالخطاب رأسا إلى صاحب القصيدة المناقضة بحيث لا فصل فيها بين الطرف النصّانىّ وطرف القارئ ، ولذلك لم تكن المناقضة قط إلا آنية . بينما فى المعارضة ـ كما مارسها شوقى ـ توجيه للكلام إلى طرفين متباعدين فى الزمن ، يتوسطها الشاعر ، طرف يمثله الشاعر صاحب القصيدة الأصلية وطرف يمثله قارئ المعارضة . هذه الشبكة من العلاقات هى التى تبين تعقد الأطراف المشاركة فى بناء المعارضة وقيمة عامل الزمن فى تحديد قيمتها الجمالية . ولذلك أكثر ما كانت المعارضة عند العرب عموما وعند شوقى خصوصا لقصائد متقدمة فى الزمن . وهذا أمر ينبغى أن نقدّر له حسابا فى منهجية الدرس .

ولكن مفهوم المعارضة عند شوقى قابل للتوسيع . فنحن لم نطبقه إلى هذا الحد إلا على شعره الذى كانت له صلة بشعر عربى سابق ، فلم نخرج به من الشعر إلى النثر ، أو من الكلام إلى شىء آخر غير الكلام . أما إذا تجاوزنا الحد ونظرنا إلى الصلة التى كانت لشعر الرجل بآداب أخرى ، سواء تمثلت فى أشعار أو فى كتابات نثرية ، جاز لنا أن نربط بين ظاهرة المعارضة ـ وبالتالى مفهوم المعارضة عند شاعرنا ـ بظاهرة إحياء الخوالد الإنسانية فى الآداب : **« فهو فى شعره الغنائى تأثّر بـ « أ . دى موسيه » A. De Musset** و **« ف . هيجو » V. Hugo** وفى القسم الذى خصصه من شعره ليجمع للأطفال فى الآن نفسه الحكمة والمتعة تأثّر بـ لا فونتين La Fontaine ثم إنه فى مسرحه الشعرى قد استلهم شكسبير والكتاب الثلاثة الكبار الفرنسيين : راسين Racine و كورنى Corneille و موليير Molière . (٢٠)

والأمر هنا يتجاوز التقليد والمحاكاة ومجرد التأثير إلى المعارضة فى معنى الإحياء والتوليد . لكننا بهذا التوسيع نخرج من مجال الأسلوبية المقارنة إلى مجال الأدب المقارن . وإنما أثرنا هذه المسألة لنبين أن مفهوم المعارضة محرك أساسى فى الكتابة الأدبية وأنه ـ على كل حال ـ قوام شعر شوقى فى عمومه .

ولكننا نفضّل البقاء فى مفهوم المعارضة بالمعنى الضيق ، والمرور إلى تحليل الأسلوب تحليلا مقارنيا فى قطعة من **« نهج البردة »** لشوقى والقطعة التى تعارضها من **« بردة المديح » للبوصيرى فى موضوع المقارنة بين المسيحية والإسلام .**

* * *

شوق :

١١٦ ـ أخوكَ عيسى دعا ميتاً فقام له
وأنتَ أحييتَ أجيالاً من الرِمَمِ

١١٧ ـ والجهل موتٌ ، فإن أوتيتَ معجزةً
فابعثْ من الجهلِ أو فابعثْ من الرَّجَمِ

١١٨ ـ قالوا : غزوتَ ورُسْلُ اللهِ ما بعثُوا
لقتلِ نفسٍ ولا جاؤوا لسفكِ دَمِ

١١٩ ـ جهلٌ وتضليلُ أحلامٍ ، وسفسطةٌ
فتحتَ بالسيفِ بعد الفتحِ بالقلَمِ

١٢٠ ـ لما أتى لكَ عفواً كلُّ ذى حسبٍ
تكفّلَ السيفُ بالجهال والعَمَمِ

١٢١ ـ والشرُّ إن تلقَه بالخير ضقتَ به
ذرعاً وإن تلقه بالشر يَنْحَسِمِ

١٢٢ ـ سل المسيحيةَ الغراء : كم شربتْ
بالصابِ من شهواتِ الظالمِ الغَلِمِ

١٢٣ ـ طريدةُ الشركِ يؤذيها ويوسعها
فى كلِّ حين قتالاً ساطعَ الحَدَمِ

١٢٤ ـ لولا حماةٌ لها هبوا لنصرتها
بالسيف ما انتفعتْ بالرفق والرحمِ

١٢٥ ـ لولا مكانٌ لعيسى عند مرسلِهِ
وحرمةٌ وجبتْ للروح فى القدمِ

١٢٦ ـ لسُمِّرَ البدن الطهر الشريف على
لوحين لم يسخش مؤذيه ولم يجمِ

١٢٧ ـ جلّ المسيحُ وذاق الصلبَ شانئه
إن العقابَ بقدرِ الذنبِ والجُرُمِ

١٢٨ ـ أخو النبى وروحُ الله فى نزُلٍ
فوق السماء ودون العرشِ محترَمِ

١٢٩ ـ علمتهمْ كلَّ شئْ يجهلون به
حتى القتالَ وما فيه من الذِمَمِ

١٣٠ ـ دعوتهمْ لجهاد فيه سُؤدَدُهمْ
والحربُ أسّ نظامِ الكون والأممِ

١٣١ ـ لولاه لم نر للدولات فى زمن
ما طال من عمد أو قرَّ من دُعُمِ

١٣٢ ـ تلكَ الشواهدُ تَتْرى كلَّ آونةٍ
فى الأعصُرِ الغُرِّ لا فى الأعصُر الدُهُمِ

١٣٣ ـ بالأمس مالتْ عروشٌ واعتلَتْ سررٌ
لولا القذائفُ لم تُثْلَمْ ولم تُصِمِ

١٣٤ ـ أشياعُ عيسى أعدّوا كلَّ قاصمةٍ
ولم نُعِدَّ سوى حالاتِ مُنْقَصِمِ

البوصيرى

٣٨ ـ فاقَ النبيينَ فى خلقٍ وفى خُلُقٍ
ولم يدانوهُ فى علمٍ ولا كَرَمِ

٣٩ ـ وكلُّهمْ من رسولِ اللهِ ملتمِسٌ
غَرْفاً من البحر أو رشفاً من الديمِ

٤٠ ـ وواقفونَ لديه عندَ حدّهمُ
من نقطةِ العلمِ أو من شكلةِ الحِكَمِ

٤١ ـ فهو الذى تم معناه وصورتُهُ
ثم اصطفاه حبيباً بارئُ النَّسمِ

٤٢ ـ مُنَزَّهٌ عن شريكٍ فى محاسنهِ
فجوهرُ الحسنِ فيه غيرُ منقسمِ

٤٣ ـ دعْ ماادعته النصارى فى نبيِّهمُ
واحكمْ بما شئتَ مدحاً فيه واحتكمِ

٤٤ ـ وانسبْ إلى ذاته ما شئتَ من شرف
وانسبْ إلى قدره ما شئتَ من عِظَمِ

٤٥ ـ فإن فضلَ رسول اللهِ ليس له
حدٌّ فيعربَ عنه ناطقٌ بفمِ

٤٦ ـ لو ناسبتْ قدرَه آياته عظماً
أحيىَ اسمُهُ حينَ يُدْعى دارسَ الرمَمِ

٤٧ ـ لم يمتحنّا بما تعيىَ العقولُ به
حرصاً علينا فلم نرتَبْ ولم نَهِمِ

٤٨ ـ أعيى الورى فهْمُ معناه فليس يرى
فى القرب والبعد فيه غيرُ منفحمِ

٤٩ ـ كالشمس تظهر للعينين من بُعُد
صغيرةً وتكل الطرف من أَمَمِ

٥٠ ـ وكيف يُدرِكُ فى الدنيا حقيقتَه
قَوْمٌ نيامٌ تسلوْا عنه بالحُلُمِ

٥١ ـ فمبلغُ العلم فيه أنه بشرٌ
وأنه خيرُ خلق الله كُلِّهمِ

٥٢ ـ وكلّ آى أتى الرُسْلُ الكرامُ بها
فإنما اتصلتْ من نورِه بهمِ

٥٣ ـ فإنه شمسُ فضلٍ هُمْ كواكبُها
يُظهرْن أنوارَها للناس فى الظلَمِ

إن الناظر فى القطعة التى خصصها كل من شوقى والبوصيرى فى قصيدته للمقارنة بين المسيحية والإسلام يلاحظ اختلافا فى العناصر بين القطعتين وتفاوتا فى حظ التحليل الذى كان لكل عنصر منها رغم اتحاد الموضوع ودورانه فى نفس القضية .

فقد تحدث البوصيرى عن تفوق محمد على سائر الأنبياء (٣٣ ـ ٤٠) وتفرده بكمال المحاسن دونهم (٤١ ـ ٤٢) ثم بين أن فضله على البشرية أعظم من فضلهم عليها (٤٣ ـ ٤٦) وأن حقيقته أقرب مأخذا من حقائقهم وأبعد مرمى (٤٧ ـ ٥٠) وأكد فى خاتمة القسم تفوقه المطلق ، فإذا محمد خير البشر وأفضل الرسل (٥١ ـ ٥٣)

أما شوقى فقد أثبت أولا أن معجزة محمد معنوية لا مادية كمعجزة عيسى (١١٦ ـ ١١٧) ثم بيّن أن لمعنى الفتح فى الإسلام طابع التوعية الذهنية لا صبغة التصفية الجسدية (١١٣ ـ ١٢١) وتحدث عن شأن السيف فى المسيحية فبين أنها استعملته على كل حال دفاعا ضد هجوم خصومها المشركين الذين استعملوه بدورهم هجوما واتخذوا منه شرعة فى الحياة (١٢٢ ـ ١٢٨) وختم بإثبات أن استعمال القوة لإقامة الدعوة ظاهرة مسيحية قبل أن تكون إسلامية (١٣٤) .

ويتضح أن محور الحديث مختلف بين الشاعرين ، فإذا كانت أطروحة البوصيرى تتلخص فى أن محمداً أفضل رسول وأن رسالته جوهر الرسائل فإن أطروحة شوقى تتركز فى أن محمدا يمتاز بأنه قائد مصلح . فمن الطبيعى بعد ذلك أن تختلف أساليب الأداء فى القطعتين وطاقات الدلالة وأبعاد المرمى .

فإذا بالبوصيرى يعمد إلى تركيز الحديث على ذات محمد ، من حيث هو فرد وإمام دين . ومحمد عنده محور الفضل ، وهو يجسم الفضل فى ذاته ، ويتحلى به فى صفاته ؛ قبل أن ينعكس ذلك فى أعماله أو تصرفاته ، وقد وفق الشعر إلى أداء هذا المعنى بأساليب التمجيد المجرد ، فإذا بمحمد قطب الفضل (**فاق النبيين ـ غرفا من البحر ـ رشفا من الديم ـ منزه عن شريك تمَّ** [**الله**] **معناه وصورته ـ اصطفاه ـ جوهر الحسن فيه غير منقسم ...**)أو أساليب التمجيد عن طريق الإضافة ، فإذا بمحمد مرجع مظاهر الفضل المتفرعة ، وكان ذلك بإضافة مظاهر الفضل إلى ذاته ، أو أضافة ذاته إلى الفضل ، إضافة نحوية (**فضل رسول الله ليس له حد ـ** [**هو**] **شمس فضل ـ خير خلق الله**) أو إضافة معنوية (**فانسب إلى ذاته ـ اتصلت** [**آى الرسل**] **من نوره ...**)

ونلحظ النزعة التمجيدية فى شعر البوصيرى بأكثر جلاء فى ترديده المعنى الواحد بإمكانيات مختلفة ، مع مزيد من التحليل ، أو شئ من التوسيع دون إضافة ، وفى جميع ذلك دون أن تظهر فى نفسه حاجة إلى التعليل أو التبرير :

فاق النبيين = لم يدانوه
غرفا من البحر = رشفا من الديم .
نقطة العلم = شكلة الحكم
منزه عن شريك فى محاسنه = جوهر الحسن فيه غير منقسم
وانسب إلى ذاته ... = وانسب إلى قدره ...
فضل رسول الله ليس له حد = إنه شمس فضل
اصطفاه (الله) = خير خلق الله كلهم

هذه الأساليب تكشف أن بناء هذه القطعة كان على الإعجاب ، ولذلك أفضى الكلام فيها إلى ضرب من التغنى والتعبير عن مجرد الاغتباط .

وهذا يقودنا إلى التساؤل عن مدى شرعية الحديث عن مقارنة فى شعر البوصيرى . الحقيقة ـ وقد اتضحت ـ أن ما كان فى الظاهر ينزع منزع المقارنة بين المسيحية والإسلام فى قطعة البوصيرى وبين محمد وسائر الأنبياء إنما هو منصب فى التنويه الخاص بخاتم النبيين والتفضيل المطلق . يؤكد ذلك إجماله معانى التفوق فى قوله : «**هو خير خلق الله كلهم**» حيث استعمل له اسم التفضيل ، ويؤكده أيضا بأسلوب الإيمان الذى فى قوله «**فانسب إلى ذاته ماشئت من ...**» حيث أدى بعبارة «**ماشئت**» معنى أقصى حدود الشمول الممكنة ، كما أكده بأساليب أخرى كأسلوب إثبات التفوق ونفى المقاربة فى قوله «**فاق النبيين ... لم يدانوه**» .

وتدعم فكرة التفضيل المطلق وبالتالى النزعة التمجيدية الغالبة على هذه القطعة أساليب التأكيد التى خص بها البوصيرى جميع البشر وسائر الأنبياء ، فى قصورهم عن مقاربة درجة محمد فى الفضل والشرف . فمحمد فى فضله واحد أوحد مقابل النبيين والناس أجمعين (**النبيين ـ كلهم ـ الورى ـ خلق الله كلهم ـ كل آى أتى الرسل ... بها**) .

أما شوقى فقد عمد إلى مناجاة روح محمد الخالدة ، فلم يتحدث عنه بضمير الغائب بل توجه إليه بضمير المخاطب بحيث حرص على تقريب المسافة بينه وبين مخاطبه وبعث الحيوية فى القضية المشتركة وأخرجها من مدار التراث الذى يتغنى به إلى مجال الكسب المتجدد الذى يتطلب رعاية دائمة ويقظة مستمرة .

ولذلك تجاوز فى قطعته مجال التغنى والتمجيد إلى الدفاع والنضال . فاجتهد فى تصحيح الفهم لحقيقة معجزة محمد فهى عنده معنوية لا مادية :

أخوكَ عيسى دعا ميتاً فقام لهُ وأنتَ أحييتَ أجيالاً منَ الرمَمِ

وبالتالى هى معجزة شاملة لا محدودة ، عامة لا خاصة ، إنسانية لا ظرفية ، ويؤكد سموها وبلوغها مستوى القيم الأسلوب الحكمى الذى جاء فى عقب هذا البيت :

والجهلُ موتٌ . فإن أوتيتَ معجزةً
فابعثْ من الجهلِ أو فابعثْ من الرجَمِ

كما اجتهد فى تصحيح الفهم لمعنى الفتح فى الإسلام . فهو عنده نعمة وليس نقمة :

جهلٌ وتضليلُ أحلامٍ وسفسطةٌ فتحتَ بالسيفِ بعد الفتحِ بالقلمِ

وقد بين أن أصل الفتح بالقلم وأن استعمال السيف فى الإسلام لم يكن إلا مع الجهال ، فمع الجهال استعمال السيف واجب ، وهكذا خرجنا من مجال الترديد الأسلوبى الذى يجعل سير الشاعر فى النظم كسير المقيد إلى مجال التحرير الشعرى الذى يجعل الشاعر يسرع إسراعا ، فلقد بعدنا عن اللين والتغنى اللذين كانا مع البوصيرى وأدركنا مرحلة فيها يقظة وحماسة .

وقد حرص شوقى إلى جانب ذلك على تكميل صورة إمام الدين التى ظهر بها محمد فى شعر البوصيرى بأن صوَّره فى معارضته قائدا مصلحا عسكريا وسياسيا فقال :

علمتهمْ كل شىء يجهلونَ به حتى القتال وما فيه من الذمَمِ
دعوتهُمْ لجهادٍ ...

وقد استعان فى ذلك بأسلوب الحكمة فبين كمال صورة خاتم النبيين فى مجموعة من الحكم ، تضمنت تعليلا لإمامة الجهاد واحتجاجا لضرورتها ، وبرهنة على استقامة الكون وصلاح المعاش بها .

ولقد ظهرت النزعة التعليلية التبريرية فى معارضة شوقى بمناسبة التحقيق فى حقيقة الجهاد والتصحيح لمراتب الأحداث فى قوله :

جهلٌ وتضليلُ أحلامٍ وسفسطةٌ فتحتَ بالسيفِ بعد الفتحِ بالقلمِ

حيث قابل بين السيف رمز القوة المادية والقلم رمز القوة المعنوية مقابلة أبرزت تكاملهما وأولوية القلم على السيف منهما .

والجدير بالذكر أن شوقى فى قطعته ـ وإن ذهب مذهب البوصيرى فى تقديم محمد على سائر النبيين ـ لم يعد إلى تفضيله تفضيلا مطلقا ، بل أعطى عيسى معه ما هو حقيق به من الفضل فدعاه بأخيه : «**أخوك عيسى**» ، وأشاد بالمسيحية : «**المسيحية الغراء**» ، «**جل المسيح**» ، «**أخو النبى**» فسلك مسلك التمجيد . ولكنه انتقد المسيحيين ، فعيسى والمسيحية عنده فى واد والمسيحيون فى واد آخر ، بل فصل بين المسيحيين القدماء المخلصين الذين نعتهم بالحماة :

لولا حماة لها هبوا لنصرتها
بالسيف ما انتفعت بالرفق والرحم

ومن سماهم بـ «أشياع عيسى» الذين راموا النيل من الإسلام والمسلمين :

أشياعُ عيسى أعدُّوا كل قاصمة ولم نعد سوى حالات منقصم

فوقف موقفا مقارنيا واضحا ، فيه نقد مباشر للأحداث التى تمثل المرجع المشترك للبردتين ونقد غير مباشر لطريقة البوصيرى فى مباشرتها ولتفكيره فيها أيضا .

وصفوة القول أن معارضة شوقى للبوصيرى ـ كما تتجلى فى هذه القطعة من خلال عناصر الكلام ـ تكمل ما فيها من نقص ، وتصحح ما فيها من خطل ، وتعدل ما فيها من شطط ، وتقيد تقييد العقل ما حررته العاطفة ، وذلك بالتحقيق والنقد والمقارنة والتحليل والتبرير والتعليل ، لذلك عوّضتْ فيها أساليب المقارنة التفاضلية أساليب التفضيل المطلق ، وأساليب التحقيق والنقد أساليب التمجيد والتأكيد ، وأساليب الحماسة والنضال أساليب التغنى والانتشاء ، مما سيزداد وضوحا بوقوفنا عند الأساليب المهمة فى معارضة شوقى

ونظائرها المناسبة فى بردة البوصيرى .

فلنرجع أولا إلى أسلوبى المطابقة والمقابلة ،[٢١] حجرى الزاوية فى القطعتين : فقطعة البوصيرى أساسها المطابقة ، ويظهر ذلك فى عدة مستويات : فى مستوى البيت كاملا حيث عمد الشاعر إلى إيراد المعنى فى بعض الأبيات ، يطابق معنى البيت الذى يسبقه ، كالذى حصل بين البيتين ٤٠ و٤٩ أو بين البيتين ٥٢ و٥٣ . وكان ذلك ـ فى الحالتين ـ فى مقام تشبيه خاتم النبيين بالشمس تشبيه تمثيل ، وإن اختلفت طبيعة الصورتين وأبعادها . المهم أن الشاعر عمد إلى استنفاد جوانب الموصوف بواسطة الأسلوب الأفقى ـ إن صح التعبير ـ أعنى بالكشف عنها بما يماثلها من العناصر الواصفة بما تشترك معه فى وجه شبه موجب للتقريب بين الصورتين ، بحيث لم يتجاوز البوصيرى فى ذلك مهمة الشاعر إلى مهمة القارئ للأحداث بعين المقرّر أو الناقد . وفى ذلك حرص منه على بقائه فى شعره شاعرا فحسب . ونلاحظ أن شوقى تجاوز ذلك .

وتظهر المطابقة فى مستوى الشطر أيضا ، حيث حرص البوصيرى على المطابقة بين العجز والصدر على صعيد الدلالة ، كما فى الأبيات ٣٨ و٤٢ و٤٣ و٤٤ ، فأعجاز هذه الأبيات تردد معانى صدورها ، فمن إثبات الشىء إلى نفى ضده (٣٨ و٤٢) أو من الإثبات المجرد إلى التأكيد (٤٤) ومن النهى إلى الأمر (٤٣) . وقد قوى هذا الترديد فى القطعة لهجة التغنى والتمجيد ، لأنها أساليب من الأداء أساسها النفاذ إلى الموصوف من ابواب مختلفة ، لا التتبع لوجوه مختلفة فيه ، ولا مباشرته انطلاقا من معطيات مختلفة خارجة عنه .

وتظهر المطابقة أيضا فى مستوى العبارات والمفردات ، وأكثر ما كان ذلك فى مقام المقطع من الأبيات . وتمثل ذلك عبارات الترديد التالية (**فى علم / ولا كرم ـ غرفا من البحر / أو رشفا من الديم ـ من نقطة العلم / أو من شكلة الحكم**) بحيث قويت بها طاقة الإنشاء ومكّنت الشاعر من إتمام البناء .

هذا إلى جانب مظاهر الترديد التى اقتضاها استئناف الكلام (**محاسنه ـ الحسن**) أو القطع (**لم نرتب ـ لم نهم**) أو نزعة الشاعر فيه إلى رد العجز على الصدر (**أعلى ... منفحم**) فضلا عن مثول المطابقة فى أسلوب التأكيد اللفظى (**كلهم ملتمس ـ خلق الله كلهم**) . فمرجعه إلى استعمال العبارتين المشتركتين فى الدلالة معا دون اختيار ، وهو أكبر أسلوب يغذى ملف التعلق والتزكية والتمجيد والسكون والفناء ، وهى المعانى التى قامت عليها هذه القطعة من البردة .

أما قطعة شوقى فأساسها المقابلة . لا تكاد المقابلة تغيب فى بيت من أبياتها ، وقد أدت المقابلة فيها ثلاثة أدوار رئيسية :

أدّت دور المقارنة التفاضلية بين محمد وعيسى ، فبين الإسلام والمسيحية ، وقد ظهرت فى بيتين ، فى البيت التالى :

أخوكَ عيسى دعا مَيتاً فقام لَهُ وأنت أحييتَ أجيالاً من الرِّمَمِ

حيث قارن الشاعر بين محمد وعيسى مقارنة تفاضلية ، فإذا بالفضل بين النبيين يأخذ هذه الاعتبارات :

معجزة عيسى دون معجزة محمد لأنها تمثلت فى إحياء الموتى ، وهى معجزة حقيقية ثبتت بحجة تاريخية لكنها بقيت محدودة زمنا ، لأنه لم يكن لها امتداد فلذلك اتخذت صبغة مادية . أما معجزة محمد فتمثلت فى إحياء رمم الأجيال ، بمعنى مقاومة جهل الجهال ، وهذه صورة مجازية يفوق أثرها أثر الحديث لوكان حقيقة ، لأنها إنسانية شاملة ، ولمفعولها امتداد يشعر به الإنسان فى كل آن ، فاكتسبت من أجل ذلك صبغة معنوية .

ومعجزة عيسى محدودة مكانا أيضا فهى لم تشمل من الأموات الكثير «**دعا ميتا (واحداً)**» ، وقد فاقتها معجزة محمد التى شملت الإنسانية جمعاء «**أجيالا من الرمم**» .

لذلك يتضح أن المسيحية الموفقة دون الإسلام المتفوق عليها فى الأصالة ، فالإسلام يتجاوز المسيحية ، لأنه صورة ذهنية جوهرية ، فهو يكتسى معنى المعارضة للمسيحية .

وتتحول المقارنة بين المسيحية والإسلام من مستوى العقيدة إلى مستوى السلوك عبر الأجيال فى البيت الأخير من القطعة :

أشياعُ عيسى أعدوا كل قاصمة ولم نُعِدَّ سوى حالات منقصِم

فإذا بالمقارنة تفضى إلى النتائج التالية :

المسيحيون «**أشياع عيسى**» اليوم حربيون بينما المسلمون ملتزمون بالسلمية ، ولكن فى صلب المسيحية نفسها اختلافا بين المسيحيين فى الماضى والمسيحيين فى الحاضر ، فهؤلاء حربيون وأولئك سلميون ، وبالتالى يتضح أن نزعة المسيحية والمسيحيين إلى الحرب واضحة فى القديم والحديث بينما يدّعى أنها سلمية مطلقة .

فى هذا البيت يعود الشاعر بالمعنى إلى تحليل سابق خصّه به . نعود إليه الآن نحن أيضا لتحليل الدور الثانى الذى أدته المقابلة فى هذه القطعة ، وهو إبراز التناقض الذى فى صلب المسيحية نفسها ، فقد بينه فى بيت سابق فقال :

لولا حُماة لها هبوا لنصرتها بالسيف ، ما انتفعت بالرفق والرحم

فالشاعر يسند لهذا الصنيع أولا صبغة الشرعية ، فاستعمال السيف كان من قبل «**حماة لها هبوا لنصرتها**» والنتيجة كانت أن «**انتفعت** (المسيحية) **بالرفق والرحم**» . إلا أن بين ادعاء المسيحيين السلمية المطلقة ، وثبوت مشاركاتهم فى الحروب ـ ولو للدفاع عن النفس ـ بونا شاسعا ، رام الشاعر إبرازه للعيان ، كى يبرهن على التناقض فى صلب المسيحية .

أما الدور الثالث الذى أدته المقابلة ـ فى هذه القطعة من معارضة شوقى ـ فهو إبراز التكامل فى صلب الإسلام. أظهر الشاعر التكامل بإثبات تعاقب السيف والقلم فى سياسة الجهاد فى سبيل الله «**فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم**» وخضوعها لترتيب، تكون الأولوية فيه للقلم، وبرر ضرورة اللجوء إلى السيف بالحكمة التالية:

والشرُّ إنْ تَلْقَهُ بالخيرِ ضِقتَ بهِ ذَرْعاً وإنْ تَلْقَهُ بالشّرِ يَنحَسِمِ

حيث كشف عن مقابلتين: مقابلة الشر بالخير تولِّد شرا، بحيث يفهم أن ليس للخير مفعول إيجابى دائما، ومقابلة الشر بالشر تولد خيرا بحيث يتضح أن للشر (وهو هنا السيف) وجها إيجابيا. وذلك إذا قصد لمقاومة مثله، فالشر أو السيف أو القوة المادية عموما فى مذهبه سلاح ذو حدين، وكل التوفيق يتمثل فى استخدامه حيث يتحقق من نفعه، وهذا الذى كان فى الإسلام.

ويزداد هذا المذهب وضوحا فى قوله:

علمتهمْ كلَّ شيءٍ يجهلون بهِ حتى القتالَ وما فيه من الذِّمَمِ

بحيث شمل التعليم المواضيع الإيجابية والمواضيع السلبية (حتى القتال) والتعليم إلى هذا الحد هدام لكن قوله «**وما فيه من الذمم**» يقلب الوضع ويصحح البناء ويعرب عن انسجام.

ومن الواضح ـ إذن ـ أن شوقى فى معارضته وجد فى المقابلة البديل الأسلوبى الأنسب لأسلوب المطابقة الذى توخاه البوصيرى فى بردته. وقد كان فى قطعته ـ على عكس ما لاحظنا فى قطعة البوصيرى ـ ذهاب وإياب ودفاع وهجوم، وتحرك من عاطفة تتقد حماسا إلى عقل مشغول بالإقناع، بحيث كانت قطعته إطارا لحركة ذهنية قوية قويت نزعة النضال فيها. والحركة تجد فى المقابلة الأسلوب الذى يؤديها كما تجد المقابلة فى الحركة المعين الذى يغذيها [٢٢].

هذه النتيجة تؤكدها دراسة المواد اللغوية المستخدمة فى القطعتين وتتأكد هى نفسها بنتائجها. فلننظر فى السجلات المعنوية التى ترجع إليها المفردات. والأمر هين فى قطعة البوصيرى، ذلك أن المفردات التى استعملها فى معانيها المباشرة، أو معانيها الحافّة ترجع فى جملتها إلى سجل الأخلاق (**خلق ـ علم ـ كرم ـ بحر ـ ديم ـ حكم ـ تم معناه ـ محاسنه ـ الحسن ـ شرف ـ عظم ـ قدر ـ فضل ـ خير الخلق ـ نور أنوار**) وقد دلت على أن الشاعر لم يتجاوز فى طريق الموضوع الحد الأخلاقى، ومنها مجموعة ترجع إلى سجل الدين، بعضها يخص محمداً والإسلام (**مصطفى ـ رسول الله ـ آيات**) ولا تتضمن كلمات مهمة أسلوبيا، وبعضها الآخر يخص غيرهما (**النبيون ـ الرسل الكرام ـ النصارى**) وهذه مفردات تشترك مع المفردات الخاصة بالإسلام فى الحياد، ومن أجل ذلك تكتسب طاقة أسلوبية خاصة لأنها واردة فى سياق مدح الرسول والإشادة بالإسلام، وطاقتها فى كونها لم تدخل فى شعر الشاعر مدخل مواضيع الجدل، ولا عناوين مشاكسة، وإنما دخلت لتدل على أن المتحدث فيها ملتزم بالحياد تجاه القضية التى تطرحها، بحيث تكشف أن البوصيرى ليست له قضية مع المسيحية ولا نزع منزع المدافع عن قضية، بحيث لم يرم توجيه قصيدته صوب الوجهة النضالية.

أما مع شوقى فالأمر يختلف، ذلك أن هذه القطعة من معارضته قامت على موضوع الحرب والسياسة بين الإسلام والمسيحية، والحال أن القصيدة دينية. وليس هذا غريبا فى حد ذاته بقدر ما هو منبه على التجاوز الذى سيعمد إليه الشاعر فى تحليل الموضوع، والتحقيق الذى سيقوم به فى وقائع الأحداث، والجدل الذى سيلجأ إليه فى الكلام، والنضال الذى سيهدف إليه من وراء ذلك فى هذا المقام.

وتستوقفنا فى قطعته مجموعتان من المفردات بصفة خاصة، مجموعة، أولى تخدم موضوع الحرب والسياسة (**قتال ـ قتل ـ فتح ـ فتحت ـ غزو ـ حرب ـ جهاد**) وكأننا بالشاعر لم يأت بها ليخدم موضوعا بقدر ما أتى بها ليحدد مدلول كل لفظ منها بواسطة الآخر وبالسياق الذى يرد فيه، فلفظ الغزو (١١٨) على لسان أعداء الإسلام يعنى الحرب الغاشمة الظالمة، وقد كنى عن معناه بعبارتى «**قتل نفس**» و«**سفك دم**»، وهما عبارتان جاهزتان، بل قرآنيتان تتناقض مع قداسة السياق الذى استعملتا فيه، مع بشاعة دلالتيهما، مما يدل على أن إنكار معنييهما أصيل فى الإسلام. فكيف يلحقان إذن بمحمد؟ هذا الذى أدى الشاعر إلى الاستعاضة عن فعل «**غزوت**» بفعل «**فتحت**» (١١٩) فعمد إلى عملية نسخ علامى معجمى حاصله أن كلمة الفتح على لسان الشاعر تقابلها كلمة الغزو على لسان الدعى.

أما لفظ «القتال» (فى البيت ١٢٩) بموجب التركيز فيه على الذم فينقلب جهادا شرعيا، ولذلك استعاض عنه الشاعر (فى البيت ١٣٠) بلفظ «الجهاد» نفسه، لكنه استعمل معه لفظ «الحرب» فى سياق حكمى حيث قصد إلى التعميم، فكان انتقاله من لفظ الجهاد إلى لفظ الحرب انتقالا طبيعيا.

أما المجموعة الثانية من المفردات فلها طابع دينى. منها ما استعمله للنبى عيسى: «**عيسى**» و«**المسيح**» لدلالة الاسم على المسمى، و«**أخوك عيسى**» و«**أخ النبى**» لإثبات فكرة التوحّد فى الرسالة السماوية و«**أخ النبى**» ـ من ناحية ثانية ـ و«**روح الله**» لبيان منزلته من محمد من جهة ومن الله من جهة ثانية. وقد استعمل للمسيحية عبارة «**المسيحية الغراء**» إقرارا وإطراء. لكنه استعمل للمسيحيين الوسائل التالية: (المجهول: **قالوا** ـ حماة (يعنى حماة المسيحية فى الماضى) ـ أشياع عيسى (ويعنى المسيحيين الذين دأبهم اتباع عيسى وتحريف رسالته فى الحاضر)، بحيث تتفرع عناصر المقابلة الكبيرة بين الإسلام والمسيحية إلى مقابلة بين المسيحية الحق فى الماضى والمسيحية المزيفة فى الحاضر وبين المسيحيين الطغاة والمسلمين المتخاذلين فى الحاضر.

وتتضافر مع هذا وذاك من أساليب الأداء مجموعة من وسائل الجدل غايتها تغليب الكلمة: من المناقشة الحوارية بـ«**قالوا**» و«**قلت**» (محذوفة) إلى التحدى بصيغة الأمر «**سل**» إلى الإفحام

بواسطة الشرط بلولا فى أربعة مواطن (**لولا حماة لها ... ١٢٤ ـ لولا مكان لعيسى ... ١٢٥ ـ لولاه لم نر ... ١٣١ ـ لولا القذائف ...** ١٣٣).

ولكن الموطن الذى لم ينجح فيه شوقى فى مجاوزة البوصيرى هو البناء الشعرى ، ولعل عملية القطع أبرز ما يمثل هذا القصور من أساليب الكتابة الشعرية .

أما مقاطع البوصيرى فلا تلفت الانتباه لأنها لا تستوقف القارئ بصفة خاصة ، فالمجموعة الكبرى منها مبنية على ترديد المعنى أو تكراره (**٣٨ علم / كرم ـ ٤٠ العلم / الحكم ـ ٤٤شرف / عظم ـ ٤٧لم نرتب / ولم نهم ـ ٤٣أعين / منفحم ـ ٥٠نيام / حلم ـ ٥١خلق الله / كلهم**) وهى فى ذلك تناسب النزعة الغنائية التمجيدية التى سبق أن لاحظناها . والمجموعة الثانية تعزز المقابلات القليلة فى القطعة (**٣٩ البحر / الديم ـ ٤٣ أحكم / احتكم ـ ٤٩ بعد / أمم ـ ٥٣ أنوار / ظلم**) لتفيد معانى فرعية . ومنها مقطعان وردا فى عبارتين جاهزتين (**٤١ بارئ النسم ـ ٤٦ دارس الرمم**) ثانيهما ـ على الأقل ـ مبرر لأنه اقتضاه التعبير والقطع معا . وبقية مقاطعه عادية إلا أن اثنين منها يخرجان عن شروط العرب فى القافية (**٥١ كلهم ـ ٥٢ بهم**).

أما مقاطع شوقى التسعة عشر فأكثر من نصفها مقاطع اعتباطية نابية لأنها غريبة فيها تغليب لنادر على شائع ، أو إحياء لمتروك على حساب مألوف (**الرجم ـ القبر ـ العمم** (اسم جمع) **العامة ـ لم يجم ـ لم يفزع** ...) أو لأنها لا تفيد إلا تمكين الشاعر من ملء قالب البيت الشعرى ، وتلك هى المقاطع التى تكرر معانى ألفاظ قبلها على غير وجه الترديد المنشود (**جرم = ذنب ـ أمم = كون** ...)

بقى الحديث عن السند الذى كان لكل من الشاعرين فى قطعته والإطار العام الذى يكيف جوها .

أما سند البوصيرى فكان جماليا بحتا ، ودوره إخراج خصائص القضية المطروحة فى قالب يخاطب العاطفة والذوق أساسا ، ويتمثل فى ضروب الإيقاع الموسيقى التى عمد إليها فى البناء بتلوين مظاهر التقطيع ، وإحكام توزيع المقاطع ، والمناسبة بين مبانى الكلمات فى البيت :

٣٨ ـ فاق النبيين فى خلق وفى خلق
ولم يدانوه فى علم ولا كرم
٤٤ ـ وانسب إلى ذاته ماشئت من شرف
وانسب إلى قدره ماشئت من عظم

أوفى الشطر الثانى منه :

٣٩ ـ ــــــــــــــــــ
غرفا من البحر أو رشفا من الديم
٤٠ ـ ــــــــــــــــــ
من نقطة العلم أو من شكلة الحكم
٤٣ ـ ــــــــــــــــــ
واحكم ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ واحتكم

مما ساهم فى تصوير مدى النشوة التى بنفس الشاعر وحسن الوقع فى أذن السامع .

أما سند شوقى فى قطعته فكان من طبيعة أخرى فأدى دورا أنسب لوجهته فى طرق الموضوع . ذلك أنه خلد إلى الحكمة فى كثير من المواطن ، فكان يصل بها الوقائع المسطرة بالحقائق الخالدة والأحداث العارضة بالقيم المشتركة :

١١٧ ـ والجهل موتٌ ، فإن أوتيت معجزةً
فابعثْ من الجهل أو فابعث من الرجم
١٢١ ـ والشر إن تَلْقَهُ بالخير ضقتَ به
ذرعا وإن تلقه بالشر ينحسم
١٢٧ ـ ــــــــــــــــــ
إن العقاب بقدر الذنب والجُرم
١٣٠ ـ ــــــــــــــــــ
والحرب أسُّ نظام الكون والأمم
بالأمس مالتْ عروشٌ واعتَلتْ سرر
لولا القذائفُ لم تُثْلَم ولم تِصِم

فقوى بذلك حجته وشهد المتلقى على مسألته .

وبجمل القول أن شوقى عارض النفس الغنائى الصوفى الذى كان للبوصيرى فى بردته بنفس نضالى ملحمى[٢٣] . ولذلك قد يظن أن أمير الشعراء فى مباشرته الموضوع المشترك بينه وبين البوصيرى قد جدد القراءة أكثر مما جدد الكتابة ، ولكن الحقيقة أنه لم يقدم لنا الرؤية الجديدة إلا فى نص جديد . ولا اعتبار هنا بالنزعة الأدبية . فلاشك أن نزعة شوقى فى هذه المعارضة نزعة كلاسيكية كنزعته فى سائر شعره . ولكن النزعات الأدبية لاتحمل فى طياتها طابع التقليد والسلبية ، بل شأنها فى ذلك شأن الأنفاس ذاتها ، ما كان صوفيا منها وما كان ملحميا ، فإنها تختلف فى الهوية ولا تختلف حتما فى العيار ولذلك نعتبر أن منطلق شوقى فى معارضته يبدو فى الظاهر منطلق احتذاء ومقاربة ولكن مآله مآل ارتقاء ومجاوزة . وفى المجاوزة عندنا معنى التحرر لا معنى التفوق ضرورة ، وإلا لما جاز لنا أن نصرح بأننا طربنا لبردة البوصيرى أكثر مما طربنا لنهج البردة ، إلا أن حكمنا هذا مبنى على قصيدة شوقى فى حد ذاتها لا على نزعته الكلاسيكية فيها

* * *

وبعد ، فإذا قبلت دعوتنا إلى اعتبار الأدب ممارسة شمولية تزول فيها الحواجز المتصلة بين عمليتى الكتابة والقراءة ، وصدقت حجتنا

على أن العملية الأدبية عملية توليدية ، كبر أملنا فى أن يعطى مفهوم ترابط النصوص الأهمية التى يستحق فى دراسة الأدب ، وأن تبوأ الوجهة الأسلوبية المقارنية المنزلة التى تستحقها من مناهج مباشرة النصوص الأدبية .

وبعد ذلك يصبح من السهل إعادة النظر فى مسألة درجات الأدب فى الكتابة ، وإعادة النظر فى مسألة الأجناس الأدبية ، ويصبح من المتحتم تغيير المصطلح بل وتغيير الموقف من مسائل الطرافة والتقليد والسرقات وقوانين التأثر والتأثير فى الأدب ، فى انتظار أن يحل محل قانون الملكية فى العملية الأدبية قانون النجاح فى استثمار الرصيد التراثى والحصيلة الثقافية فى أعمال قابلة بدورها للتجاوز .

الهوامش .

(١) أصبح اللفظ مصطلحا فنيا منذ أن اتخذه أبو هلال العسكرى عنوانا لكتابه الموسوم بـ «كتاب الصناعتين» .

(٢) Le haut langage - théorie de la poéticité; Jean Cohen. : باريس 1979

(٣) Le degré zéro de l'écriture ; Roland Barthes. : باريس 1953

(٤) درس «مناهج العرب فى مباشرة النص الأدبى» ألقيناه على طلبة الحلقة الثالثة من شعبة العربية بالجامعة التونسية . خلال سنتى ١٩٧٩ ـ ١٩٨٠ ، ودرس «معارضات شوقى» ألقيناه على طلبه لتبريز ، سنتى ١٩٨٠ ـ ١٩٨١

(٥) بحث «الشعر بين الكتابة والقراءة» قدمه فى ندوة «الكتابة والقراءة» التى انعقدت بكلية الآداب بتونس من ٣١ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٢ .

(٦) Gérard Génette, Palimpsestes - La Littérature au second degré باريس 1982.

(٧) Transtextualité ، انظر Gérard Génette ، المرجع السابق .

(٨) من مستوى لغوى إلى آخر أو من لغة إلى اخرى .

(٩) ولذلك فضّلنا أن نستعمل للدرجة الأولى مصطلح «الإنشاء» وللدرجة الثانية مصطلح «التوليد» .

(١٠) فى بحثنا السابق الذكر «الشعر بين الكتابة والقراءة»

(١١) قد تكون النظائر عناصر مشابهة أو مخالفة ، بل مقابلة ، أو حلقات نعتبرها مفقودة بالنسبة إلى النص الذى يكون منه الانطلاق .

(١٢) انظر منجى الشملى «النص الأدبى من وجهة الأدب المقارن» فى ندوة «ماهية النص الأدبى» التى انعقدت فى المعهد القومى لعلوم التربية بتونس يوم ١٨ ، ١٩ / ١٢ / ٨٠

(١٣) مذهبنا هذا لا ينقض مفهوم سياج النص (la clôture du texte) وإنما يفتح ـ فى نطاق السياج نفسه ـ النوافذ الضرورية للكشف عن الصلة بين نص وآخر .

(١٤) ويصبح الأمر بالنسبة إلى كل معارضة كانت بالمعنى الذى عملها به شوق . انظر : أحمد الشايب ، تاريخ النقائض فى الشعر العربى ، ط . ٢ . مصر ١٩٥٤

(١٥) ج ١ ص ١٩٠ ، ب ١٠٣ و ١٠٤

(١٦) كتابنا «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» ص : ٢٤٨ ، تونس ، ١٩٨١ .

(١٧) المرجع السابق ص : ٢٤٩

(١٨) المرجع السابق ص : ٢٤٩ وما بعدها .

(١٩) المرجع السابق : ص : ٢٤٠ وما بعدها

(٢٠) عزيز أباظة ، تعريب ابن وناس والعشاش ، تونس ١٩٨٢

(٢١) نستعمل مصطلح «المطابقة» فى معنى الازدواج ومصطلح «المقابلة» فى معنى التقابل الذى قد يصل إلى التضاد . انظر كتابنا «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» ص : ٩٥ وما بعدها .

(٢٢) كتابنا «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» ، ص : ٩٥ وما بعدها .

(٢٣) وقد قادتنا إلى نفس النتيجة دراستنا للقسم الذى يخصصه كل من الشاعرين لموضوع الإسراء . انظر كتابنا «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» ، ص : ٢٤٤ ـ ٢٤٦ .

شوقي والذاكرة الشعرية

دراسة في بنية النص الإحيائي

كمال أبو ديب

١

أود أن أعترف ، بدءا ، بأنني لست باحثا شوقيا . لكن هذا ليس بالضرورة اعترافا سلبيا ، بل قد يكون ذا دلالة مختلفة تماما . ذلك أن المسافة التي تفصل الدارس عن موضوع دراسته قد تسمح بقراءة طريّة لا يهمها العرف والتقليد النقدي والشهرة . وإذ أحاول قراءة نص لشوقي ، فإنني أدخل عالمه كما أدخل عالم أي نص بكر ، دون قيود تفرضها المرحلة التاريخية ، أو الأعراف النقدية السائدة . وقد يكون لهذا الدخول البريء مساوئه ، وقد يؤدي إلى مظاهر إخفاق ، لكن مزيته الكبيرة هي أنه يسمح بوضع النص على مستوى النصوص الأخرى التي يعايشها الدارس في العالم ، والاقتراب منه بروح الرغبة في الاكتشاف التي يقترب بها من كل نص جديد .

بهذه الرغبة في الاكتشاف ، أتناول نص شوقي :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

محاولاً اكتناه بنيته ، وتجليات العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية فيه ، متناولاً إياه بذاته ولذاته ، ومتجاوزا أنموذجه التاريخي وهو «**سينيّة**» البحتري ــ في المرحلة الأولى من الدراسة على الأقل ــ وهي المرحلة التي سأعرضها الآن . وقد يبدو مستغربا ، إذ أتناول بالدراسة دور الذاكرة الشعرية في تشكيل بنية النص ، أن أتجاوز المنبع الأساسي للذاكرة وهو النص المعارض . لكن هذا التجاوز مقصود ؛ فغرضي ليس البحث عن جزئيات التأثير الذي يمارسه النص المعارَض على النص المعارِض بل اكتناه العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية على مستوى أكثر من هذا المستوى القريب .

وإذ أتجاوز هذا المستوى القريب ، فإنني أترك جانباً أحد الوجوه البارزة لتأثير الذاكرة الشعرية ، وهو الوجه الذي تتناوله بالتحليل الدراسات النابعة من نظرية التأليف الشفهي (Oral Composition) كما بلورها **ملمان باري وألبرت لورد** ، حيث يتم البحث عن الصيغ (Formulae) المتكررة في التأليف الشعري الذي تشكل فيه الذاكرة الفاعلية الأساسية . وأود أن أؤكد أن تجاوزي لهذا المستوى الآن لا يعني إلغاء لأهميته ، فهو دون شك على قدر كبير من الأهمية . لكنني أختار العمل على مستوى أكثر غوراً لأن الإشكالات النقدية والفنية التي يسمح العمل على هذا المستوى العميق بإثارتها ومناقشاتها تبدو لي أخصب دلالة من جهة ، وأشد التصاقاً ، من جهة أخرى ، بعمل الشاعر الذي أدرسه ــ شوقي ــ والشعر الحديث بشكل عام .

٢

ينبثق النص مشكلا شبكة من العلاقات بين أطراف عدد من الثنائيات الضدية ــ أبرزها ثنائية (الزمن / الذاكرة) . فالزمن ذو

فاعلية تدميرية تمحو الذاكرة وتلغيها (اختلاف النهار والليل ينسي) ، **والذاكرة نزوع إلى تجاوز الزمن ، يلجأ ، حين يعجز عن الفعل** الذاتى ، إلى منبه خارجى يتمثل فى ضمير المثنى **(اذكرا لى الصبا وأيام أنسى)** . ومن الجلى أن الفعل «ينسى» ذو دلالتين : **فهو** يتناول العام (الإنسان) والخاص (الأنا) ، ويمكن للجملة أن **تُقرأ** : «**اختلاف النهار والليل ينسى كل إنسان ــ وينسيني**» . ولذلك تطلب الأنا من الآخر أن يستعيد لحظات الحيوية التى غابت فى طيات الزمن . ويبدو عمق النسيان فى تأكيد الدعوى إلى الإيقاظ فى البيت الثانى حين تطلب الأنا **لا ذكر الصبا فقط** ، بل **وصفه** ، أى تقديمه بلغة تفصيلية أكثر محسوسية ، وحضورا . ويمثل الزمن الغائب ما يمكن أن نسميه «الحركة المضادة» أو «العالم النقيض» للحظة الحاضرة : **فهو «ملاَوة من شباب صُورّت من تصَوّرات ومسٍّ» تتجاوز الواقع إلى الحلم والمحسوس إلى المتصَور ، وهو تفجر للحيوية «يعصف كالصبا اللعوب»** مليئا بالحلاوة ولذة الاختلاس للحظات باهرة من الدهر .

ويعمق ثراء لحظة الحيوية استغلال العلاقات الشكلية القائمة بين الزمن المندثر ــ الصِّبا ــ وبين تجسيده لذروة التفجر متمثلة بالصَّبا . كما يعمق حسَّ الإمحاء والطبيعة الحلمية للشباب التتابع الصوتى للسّين والصـــاد فى الأبيـــات الأربعـــة الأولى **(ينسى / الصبا / أنسى / صفا / صورت / تصورات / مسّ / عصفت / الصبا / سنة / خلس / سلا / مصر / سلا / أسا / المؤسى)** والصوت القريب **(اذكر ، لذة ، الزمن)** . وتحمل الأبيات الأربعة التى تشكل الآن بنية صوتية متميزة محورى نمو القصيدة الأساسيين ، دلالياً .

فمن البنية الصوتية والتصورية الواحدة ينبع الآن محور الفاعلية الخارجية **(الزمن)** التى تمسح الزمان الداخلى **(الصبا ، الشباب)** **كما تمسح المكان (الوطن)** وينبع فى الوقت نفسه محور الفاعلية الداخلية التى تشكل نقيض فاعلية الزمن ، إذ تعمق استمرارية المكان فى الذاكرة والقلب **(الذى لم يسل عن مصر ولم يأس جرحه الزمان)** .

ومن الشـــيق أن نلاحظ أن التركيب الصوتى نفسه يجسد الانقسام القائم بين الزمن والذاكرة ، إذ تطغى أصوات السين والصاد فى الجمل التى ترتبط بالصور المنبعثة فى الذاكرة دون صورة الزمن .

وتستمر القصيدة فى اكتناه علاقات التضاد التى تؤسسها بين العام / الخاص ، وبين الخارجى / الداخلى . فالليالى تقسِّى ، لكنها فى حالة الأنا تزيد القلب رقة . وتدخل القصيدة فى الوقت نفسه سلسلة من الثنائيات الضدية الأخرى : الأب ليس بخيلا لكنه الآن مولع بالمنع والحبس ؛ الدوح حَلالٌ للطير لكنه الآن حرام ؛ الدار أحقُّ بالأهل لكنها الآن ملك غيرهم ؛ الخلد منتهى التزوع ، لكنه لا يشغل عن الوطن . وتعمق هذه الثنائيات فى تناميها وتكاثرها حدة التوتر القائم فى النص منذ لحظة تكونه . **ويبدو فجأة أن اللفظة التى افتتح بها النص «اختلاف» ليست اعتباطية ــ فالاختلاف هو روح حركة النص حتى الآن** (رغم أن اختلاف النهار والليل لا يمثل ثنائية «ضدية» حقيقية ، بل ثنائية لفظية يؤدى كلا طرفيها (النهار والليل) الدور نفسه فى خلق فاعلية الزمن التدميرية) . بل إن الانقسام الثانى فى النص ليتجاوز ذلك كله إلى الذات نفسها التى تبدو منقسمة إلى الذاكرة والقلب . الذاكرة **معطلة** ، تحتاج إلى منبه خارجى ، أما القلب فإنه **مرهف** ، **متوقد النبض** بالوطن :

مُسْتَطَارٌ إذا البَواخرُ رنَّت أول الليل . أو عوت بعد جرس
راهب فى الضلوع للسفن فطن كلما لرن شاعهن بنقس

بيد أن النمو الحاد للثنائيات الضدية يصل ، فجأة ، لحظة انكسار **تُفْقِدُ** المركز التصورى للنص تناسقه الداخلى ووحدته ، إذ تلغى القصيدة الثنائية الضدية الأساسية (فاعلية الزمن التدميرية / الذاكرة التى تحاول تجاوز الزمن) لتؤكد أن الذاكرة كانت دائما فى ذروة حضورها وطاقتها على الفعل ، وتنفى بذلك فاعلية الزمن نهائيا . ويحدث ذلك فى البيت :

شَهِدَ اللهُ . لم يغبْ عَنْ جفونى شَخْصُه سَاعةً . ولم يَخْلُ حِسِى

الذى تنهـــمر بعده صور الوطن المليئة بالحيوية والحركية والتفاصيل الطبيعية والإنسانية . **وتنشأ مفارقة حادة فى النص بين بعدين متميزين : هما التجربة الفردية وسلطة الإنشاء التراثى . ذلك أن التجربة الفردية تنبض بالماضى ، زمانا ومكانا ، بالوطن وصوره ، وتفاصيله ، وحيويته ، وجماله ، ويجرح حيّ لا ينقطع الوطن عن الخفق فيه لحظة واحدة ، أما الإنشاء التراثى فإنه يولد تصورا بلاغيا للزمن مستق بصورة كلية من تراكم التصورات الجماعية للزمن وطاقته التدميرية** . وهكذا يسقط النص فى أزمة داخلية ، فى توتر من نمط جديد يختلف عن التوتر الذى كان قائما فيه حتى الآن ، توتر ينشأ من شروط عملية الإبداع ذاتها ، ومن العلاقة المتبلورة بين الخلق الفردى وبين اللغة الجماعية . وهى أزمة سأحاول أن أظهر أن النص يكتمل دون أن يستطيع تجاوزها أو تقديم توسط (mediation) بالمعنى الذى يقصده **كلود لى ــ شتراوس** ، لحلها .

٣

الزمن : الذاكرة الشعرية

يطغى على النص ، كما أشير قبل قليل ، تصور للزمن يمتح من منابع الرؤيا الطاغية فى التراث الشعرى العربى . فالزمن قوة مدمرة لا يمكن لعظمة أو جهد إنسانى أن يتجاوزها أو ينجو من فتكها . وحركة الزمن حركة نحو الفناء قد يحدث فى سياقها أن يبنى الإنسان ويشيد ، لكن كل ما يبنيه ويشيده باطل وقبض الريح . ومن السمات الأساسية للتعامل الشعرى التراثى مع الزمنية أن هذا التراث يركز على كشف الطبيعة الكونية لفاعلية الزمن ، مستخدماً صيغة تراكمية من النمط : كل شيء فانٍ ، أحمد فانٍ ، وعلى فانٍ ،

وعبد الله فانٍ و... الخ . كأن هذا الإدراك لكونية الزمنية وقدرتها على سحق كل شيء يتحول ، فى النهاية ، إلى مصدر قوة خفية على تحملها ، إن لم يُعِنْ على تجاوزها فعلاً : وهذه الصيغة طاغية ابتداء من امرىء القيس وانتهاء بشعراء العصور المتأخرة قبل شوقى . وتتجلى الصيغة المذكورة فى موضع مركزى من النص موضع المناقشة بعد أن تبرز القصيدة عظمة ماضى مصر ، وشموخه على الزمن فى الصور التالية :

«لعبَ الدهرُ فى ثَراه صبيا والـليـالى كَواعبا غير عنس
ركبت صيد المقادير عينيه لـنـقـد . ومخلبيـه لـفـرس
فأصابت به الممالك : (كسرى) و (هرقلا) و (العبقرى الفرنسى)»

فرغم هذه العظمة والشموخ ، يخضع ماضى مصر لقوانين الزمن المدمر ، الذى كان **طرفة** قد وصفه بأنه يمسك بزمام الإنسان فى يده ، يشده حينما يشاء ، والذى يأتى النص الآن ليصفه بلغة قريبة :

وليـالٍ من كل ذات سوار لطمت كل رب (روم) و (فرس)
سددت بالهلال قَوْساً وسلت خنْجَراً ينفذان من كل ترس
حكمت فى القرون (خوفو) و (دارا) وعفت (وائلا) وألوت (بعبس)
أين (مروان) : فى المشارق عرش أموى . وفى المغـارب كرسى
سقمت شمسه . فرد عليها نورها كل ثاقب الرأى نطس
ثم غابت . وكل شمس سوى هاتيك تبلى . وتنطوى تحت رمس

ويمكن أن توصف الصيغة التى أناقشها بأنها صيغة توليدية (generative) أو بكلمات أدق ، بنية مولِّدة . فهى قادرة على الاستمرار ، عن طريق تكرار الصيغة وتمديدها ، لتمثل نماذج أخرى من العظمة تخضع فى النهاية لفاعلية الزمن التدميرية . وهذا هو ما يحدث فى القصيدة تماما ، إذ تتوالى شريحتان تتناولان تجسدات العظمة فى الأندلس العربية ، بعد مصر ، ثم انحلالها أمام ضربات الزمن الهادمة ؛ **وبهذا التطور ، تحقق القصيدة البنية المولدة التى كنت قد وصفتها بأنها بنية تراكمية تنبع من الميل إلى تأكيد كونية الزمنية .** فما يصدق على مصر يصدق على قرطبة ، ويصدق على الحمراء وهكذا... ولا يفصل هذه الصيغ المتكررة سوى **مؤشر** خارجى يتمثل فى عودة الذات إلى الظهور بصورة لمحية ، مستخدمة أسلوب الحُلم ، أو الحَدْس ، أو الظن الذى كان البحترى قد استخدمه . بيد أن المقارنة بين أسلوبى الاستخدام تظهر أن الحلم والظن فى نص شوقى لا يلعبان دورا عضويا فى النص ، ولا يشكلان مكونا من مكونات التجربة ذاتها بقدر ما يمثلان انقطاعاً للسرد التاريخى ووسيلة لإحداث النقلة الزمنية من الحاضر إلى الماضى أو العودة من الماضى إلى الحاضر ، كما يبدو فى ورود الحلم والحدس فى الشريحة التى تتناول قرطبة بادئة بـ :

«ركب الدهرُ خاطرى فى ثراها فأتى ذلك الحمى بعد حدس
فـتـجـلـت لى الـقـصـور...............»

ومنتهية بـ :

«سِنَةٌ من كرىً . وطيف أمانٍ وصحا القلب من ضلال وهجس
وإذا الدار ما بها من أنيس وإذا القوم ما لهم من مُحِسْ»

بعد أن تكتمل صورة العظمة الماضية ، ويعود النص إلى الحاضر المتهدم .

بوسعنا الآن أن نصف بنية النص ، بأنها تتشكل من ثلاث شرائح مكونة هى :

١ ـ صراع الزمن / الذاكرة ، وصورة الوطن فى اللحظة الحاضرة .
٢ ـ مواجهة العالم التاريخى .
٣ ـ عودة صورة الوطن مجسدة انبعاث الذاكرة وانتفاء فاعلية الزمن .

وسأقدِّم الآن دراسة وجيزة لكل من هذه الشرائح ، ثم أناقش العلاقات التى تتشكل بينها .

٤

تمتلك الثنائية الضدية الأساسية فى النص (الزمن / الذاكرة) خصيصة بارزة تنعكس على البنية اللغوية فى صور متعددة ، هى أنها تمثل علاقة بين **قوة فاعلية** وذات **منفعلة** . ويتجلى هذا التضاد الحاد فى الأبيات الأولى من القصيدة ، إذ يمتلك اختلاف النهار والليل قوة الفعل المتمثلة فى قدرته على إحداث النسيان (**اختلاف النهار والليل ينسى**) ، أما الذاكرة فإنها تبدو عاجزة عن الفعل ، سلبية تماما ، كما يتجلى فى استعانة الذات بقوة خارجية لانبعاث الذكرى (**اذكرا لى الصبا ؛ وصفا لى** ...) كأن الذات تجلس أمام شاشة بيضاء تعجز عن انبعاث الصور عليها فتستنجد بمن يعرض عليها صور الماضى . وتتعمق سلبية الذات فى وصف ملاوة شبابها نفسها ، إذ تستخدم صيغة المبنى للمجهول «صورت» ولفظى «التصورات والمس» اللتين تخلوان من الفاعلية الحقيقية . وحتى حين تنسب الفاعلية إلى الذات فإنها تمثل ، فى الواقع ، وجها من وجوه الانفعالية «**هل سلا القلب عنها ؟**» . «كلما مرت الليالى عليه رق» . ويتجسد هذا العجز عن الفعل فى صورة حادة فى الأبيات التى تنقل تجربة النفس ، إذ يتم ذلك بلغة تكاد تكون مسلوبة من أى قدرة على المجابهة . تستخدم صورة الطير الذى يحرم عليه دوحه ، والأهل الذين يستلبون ديارهم ، فى صيغة أقرب إلى الاستسلام هى صيغة الاستفهام : «أحرام على بلابله الدوح» التى تصل حد الضراعة تقريبا فى البيت «يا ابنة اليم ما أبوك بخيل ماله مولعا بمنع وحبس» . ومن الدال أن صيغة الاستفهام تطغى على المقاطع التى ترتبط بموقف الذات من الآخر طغيانا حاداً . وحتى حين تصل القصيدة إلى لحظة تأكيد الذاكرة ، فإن هذا التأكيد يتجسد فى لغة تنسب الفاعلية لا إلى الذات بل إلى ما هو خارج الذات :

«شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة، ولم يخل حسى»

فالفاعل الحقيقى هنا هو الخارج (شخص الوطن)، وليس للذات من دور سوى الانطباع به؛ والفعل المنسوب إلى الذات فعل لازم لا يجسد إلا أدنى درجات الفاعلية (يخلُ). وتكتسب البنية اللغوية دلالات أعمق إذ ندرك أن الفعل الطاغى الذى ينسب إلى الذات هو «أرى» وهو أقرب درجات الفاعلية إلى السلبية إذ يقتصر دور الذات معه على تسجيل المرئيات بصرياً دون إسهام فعلى فى خلقها (الأبيات: وكأنى أرى الجزيرة، وأرى النيل، وأرى الجيزة).

وتبدو هذه الطبيعة السلبية للذات حتى فى الشريحة النهائية من القصيدة: حيث تعود صور الوطن ناصعة، إذ إن الصيغة التى ترتبط بالذات هنا هى صيغة المبنى للمجهول:

«كُسِيَت أفرخى بظلك ريشاً».

ولا يخرج عن هذه القاعدة سوى استثناءين هما الفعلان: «ربا»، «اشتد» فى العبارة:

«وربا فى ربالك واشتد غرسى»

بيد أنهما يبرزان لا فى سياق الذاكرة المضادة للزمن، بل فى سياق آخر مختلف تماما وسابق على نشوء علاقة التضاد بين الزمن والذاكرة لأنه ينتمى إلى عالم الطفولة والصبا، وهكذا تتجسد ضآلة فاعلية الذات فى البنية اللغوية ذاتها ابتداء من ندرة الأفعال عامة فى الشرائح المتعلقة بالذات، وانتهاء بكون معظم الأفعال التى تحدث مرتبطة لا بالذات بل بقوة الزمن التدميرية، بيد أن تجليها الأسمى يتم على صعيد الموقف الذى تتخذه الذات من كلا التجربة الفردية (النفى) والعالم التاريخى؛ فموقفها الأول، كما أشرت، أقرب إلى الضراعة والاستسلام، أما موقفها الثانى فهو موقف «المتأسى» الذى يرى فى التاريخ وسيلة للشفاء والاتعاظ. وفى كلا الموقفين يتجلى غياب باهر، للفاعلية الإنسانية ودورها فى صنع العالم. وإذ تتجلى هذه الحقيقة، ندرك بوضوح كيف تنعكس فى علاقة الذات بالإنشاء التراثى والذاكرة الشعرية: وهى أيضا علاقة منفعلة، متلقية تستسلم فيها الذات لطغيان الإنشاء التراثى والذاكرة الشعرية دون أن تخضع معطياتها للقوى الفاعلة فى تشكيل التجربة الفردية ولغتها وصورها. وحيث تنبثق هذه التجربة فإنها لا تعدل ولا تصوغ، بل تعيش مستقلة ضمن بنية النص، موازية لمعطيات الإنشاء والذاكرة النابعين من التراث.

٥

يتشكل العالم التاريخى من عدد من الشرائح التى تتنامى من مركز رؤيوى واحد، ثم تتسع فى حركة تشبه حركات حلقات الماء المهتز لحصاة تلقى فيه.

ويجسد المركز الرؤيوى تصوراً للزمن بوصفه فاعلية ضدية: ارتقاء وانحداراً، حركة نماء واكتمال ثم حركة ذبول وانكسار. وتتجلى هذه البنية المكتملة للشرائح فى تجليات أربع: أولها مصر، وثانيها بنومروان بصورة عامة، وثالثها قرطبة، ورابعها الحمراء. وهكذا يتشكل هذا الجزء من بنية القصيدة من مظاهر للوجود التاريخى تتحد جميعا فى منبعها وفى اتجاه مسارها. بيد أن النص، بهذه الصورة، يتنامى تناميا داخليا متنقلاً من العام إلى الخاص، ومن اللحظة الحاضرة إلى الزمن الماضى. ويسبق كل شريحة مؤشر لغوى ودلالى واضح هو عودة النص إلى صوت الذات الفردية، باستثناء الشريحة الأخيرة (الحمراء) التى تقدم مباشرة بعد قرطبة، لكنها تحمل مؤشراً لغويا متميزا هو صيغة «من لحمراء» التى تفصح عن منظور فردى يتمثل فى صيغة الاستغاثة.

تبدو حركة نمو الشريحة الأولى انكسارية مضطربة: فهى تبدأ فى اللحظة (x) التى ترصد مصر فى ذروة من الجمال والحيوية أولاً ثم إلى اللحظة (y) التى تمثل انكساراً حاداً، إذ تبدو الجيزة ماتزال تنوح على عظمة ماضيها. لكن هذه الحركة سرعان ماتنقلب لترصد عظمة مصر الماضية فى لحظتها الذروية ونموها إلى مملكة تجتاح ممالك العالم الأخرى. وفجأة تنقلب هذه الحركة الصاعدة إلى حركة نازلة ترصد انهيار العظمة أمام فاعلية الزمن المدمرة التى تعمم الآن لتصبح كونية تنال خوفو ودارا وواثلا وعبسا.

ويتلو هذه الصيغة الكونية صيغة خاصة تتناول بنى مروان الذين كانوا فى المشارق عرشا أمويا وفى المغارب كرسيا، وتصبح الحركة هنا سريعة تصف العظمة والانكسار والانبعاث ثم الذبول فى أبيات ثلاثة فقط ليعود بعدها الصوت الفردى فيشكل المفصل الذى أشير إليه فى مكان آخر، والذى يجسد وعى الشاعر لدلالة مواجهته للعالم التاريخى وكون هذه الدلالة عملية شفاء تمارسها القصور عليه، كما كان إيوان كسرى قد وعظ البحترى.

وتبدأ بعد هذا التعامل السريع مع بنى مروان رحلة حُلمية تكتنه ماضيهم: إنجازاتهم واندثارهم: حركة نموهم من «قرية لا تعد فى الأرض» إلى مملكة تحكم العالم ثم زوالهم بناء وبشرا.

٦

يكتمل تصور العالم التاريخى فى إطار الثنائية الضدية: اللحظة الماضية / اللحظة الحاضرة متجسدة فى بعدين: الازدهار والحيوية / الذبول والاندثار. فالثرى القرطبى الذى تلمس فيه عبرة الدهر خمسُ الشاعر كان «قرية لاتعد فى الأرض.. تمسك الأرض أن تميد وترسى» وذروة للقوة والعظمة والسلطة، للنفوذ الإنسانى فى العالم (الناصر نور الخميس ينزل التاج عن مفارق (دون) ويحلّى به جبين البرنس) بيد أن القرية فى اللحظة الحاضرة «مابها من أنيس والقوم ماهم من محس». لكن الصورة تنقلب فجأة، فتصبح

اللحظة الحاضرة مكتنزة بوجود رائع «بلغ النجم ذروة»،وجود من المرمر الذى تسبح النواظر فيه . ويزداد التباس الصورة إذ يرصد هذا الوجود المرمرى وقد كساه الدهر ما اكتسى الهدب من فتور ونعس . وتختلط اللحظة الحاضرة بالماضى العظيم «ويحهاكم تزينت لعليم واحد الدهر ، واستعدت لخمس» وتنتهى صورة الوجود التاريخى ، لا بالاندثار والعفاء ، بل بهذا الجمال الزاهى والحضور الباهر للحياة :
«ومكان الكتاب يغريك ريا ورده غائباً ، فتدنو للمس»

ويتداخل الحضور بالغياب ، وتلتبس الصورة التباسا نهائياً . دون أن تحل أزمة التعارض بين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية بصورة فعّالة تعين على بلورة رؤية جلية للتاريخ .

ويتعمق هذا الالتباس فى صورتين متميزتين : صورة سطرى الأعمدة وقد كستها فترة الدهر ما اكتسى الهُدْب من فتور ونعس ، وصورة الحمراء وقد «**جللت بغبار الدهر ، كالجرح بين بُرء ونكس**» ، إذ إن كلتا الصورتين تقف على حافة الوجود ، فى لحظة الاحتمال والإمكانية ، ولا تمثل وجودا مستقرا نهائيا . فالهدب المكتسى بالفتور والنعاس قد يسقط فى النوم ويغلبه الكرى ، وقد يغلب الكرى ، وقد يغلب النعاس فتفتحه اليقظة . والجرح ليس وضعا نهائيا ، فهو إمكانية للحياة ، لكنه فى آن واحد إمكانية للموت (بين برء ونكس) . ويستمر النص فى الحفاظ على لحظة الاحتمال هذه ، فالحمراء هى حصن غرناطة ودار بنى الأحمر من «غافل ويقظان ندس» ، وهى تقف أمام رأس شيرى الذى يغطيه الثلج فيبدو فى عصائب برس . والعصائب هى اختلاط لخطين متغايرين . والجبل بهذه الصفة فى صقيع أزلى ، لكن هذا الصقيع لا يجسد الموت بل يحمل دلالة ضدية ، فهو شيب ، لكنه شيب يملك القدرة على البقاء . والبقاء هو نبض الحياة لا الموت. وتستمر هذه الطبيعة الضدية للحمراء فى رصد الشاعر لفاعلية الزمن فيها ؛ **فقد (مشى الموت فيها مشى النعيِّ فى دار عرس)** ، (الموت فى الحياة) . وما إن تبدأ صورة الموت بالطغيان (**هتكت عزة الحجاب / عرصات تخلت الخيل عنها / ومغانٍ على الليالى وضاء لم تجد للعشى تكرار مسٍّ**) حتى تتفجر الحياة فى هذه العرصات التى كانت ميتة قبل قليل (**لا ترى غير وافدين على التاريخ ساعين فى خشوع ونكس / نقلوا الطرف فى نضارة آس من نقوش ، وفى عصارة ورس**) . وتتحول الحمراء فجأة إلى عالم من الدلالات المليئة بالحياة والازدهار وتجسيداً للقدرة على البقاء .

وقـبـاب من لا زورد وتبر كالربا الشم بين ظل وشمس
وخطوط تكفلت للمعانى ولألفاظها بأزين لبس

وحين يرصد النص مجلس السباع فإنه ما يكاد يرصده من حيث هو تجسيد للموت :

وترى مجلس السباع خلاء مقفر القاع من ظباء وخنس
لا الثريا . ولا جوارى الثريا يتنزلن فيه أقمار أنس
مرمر قامت الأسود عليه كلة الظفر . لينات المجس

حتى تنبثق فيه صورة الحياة :
تسكب الماء فى الحياض جمانا يتنزى على ترائب ملس

لكن هذه الطبيعة الضدية تلغى فجأة ، ليطغى حِسُّ الموت والانهيار ، ووحدانية البعد فى رؤيا الزمن وعلاقة الإنسان به :

آخر العهد بالجزيرة كانت بعد عرك من الزمان وضرس
فتراها تقول : راية جيش باد بالأمس بين أسر وحس
ومفاتيحها مقاليد ملك باعها الوارث المضيع ببخس
خرج القوم فى كتائب صم عن حفاظ . كموكب الدفن خرس
ركبوا بالبحار نعشا . وكانت تحت آبائهم هى العرش أمس
رُبَّ بانٍ لهادمٍ . وجَموع لمشتِّ . ومحسن لمخس .

وتستقر تجربة مواجهة العالم التاريخى على بعد واحد هو بعد **الزوال** ، ويستقرئ الشاعر عبرة التاريخ فيراها عبرة أخلاقية صرفا :

إمرة الناس همة . لا تأتى لجبان . ولا تسنى لجبس
وإذا ما أصاب بنيان قوم وهى خلق . فإنه وهى أسّ

ويبدو ، فجأة ، أن مركز التجربة قد تخلخل خلخلة حادة ، وأن الرؤيا التى تختفى وراء النص تنقلب من رؤيا ضدية للعالم التاريخى إلى رؤيا لوحدانية البعد فيه ولطبيعته المستقرة ذات الدلالة الواحدة وهى دلالة أخلاقية صارمة .

وفى الشريحة الأخيرة من النص ، يبرز الوطن فى سلسلة من الصور الناصعة ، المليئة بالحياة ، وتبدو الذاكرة قادرة على استحضار الماضى . وينتفى من القصيدة شبح فاعلية الزمن المدمرة ، وتقدم هذه الشريحة فى لغة الماضى ، كما هو جلى فى الأفعال «**نزلت ، كسيت أفرخى ،..... واشتد غرسى**». ويبدو الماضى حاضرا حضورا باهراً ، بدءاً من الطفولة والصبا حتى اللحظة الحاضرة ، كما تبدو تفاصيل المكان ناصعة أيضاً : «**نزلت كالخلد ظلاً ، وجنى دانيا ، وسلسال أنس** .» وفى الوقت نفسه تتبلور صورة الزمان أيضا فى «محسنات الفصول» التى لا تعرف القيظ صيفاً ولا البرودة القارسة شتاء . ويبدو اعتدال الزمن الآن ، والتناغم العميق فى مكونات المكان (**الظل والجنى والسلسال والمنال السهل ، والخلد**) **تجليا للتناغم الذى ينسرب إلى الذات الشاعرة** . إذ تصل القصيدة قرارها الأخير ويختفى التوتر الذى كان قد طغى على النص بدءاً من تجربة الانفصام عن الوطن ، ومروراً بتجربة المواجهة التاريخية . **وبهذا القرار تكون القصيدة قد تحركت بين طرفى ثنائية ضدية أساسية يمكن وصفها فى إطار الانفصام / التواصل ، التوتر / التناغم ، فاعلية الزمن التدميرية / الذاكرة التى تلغى فاعلية الزمن ، الغياب / الحضور .**

وليس ثمة من شك فى أن هذه الحركة تجسيد للتجربة الفردية ، لعالم

الذات القلقة المتسائلة ، للعلاقة التى تنبض بالحياة والدفء بين الذات والمكان ، وهى بذلك تنتمى إلى منابع الشعر البوحى ، شعر التوقد الانفعالى والمعاناة لأزمة الوجود . لكن ذلك لا يلغى سؤالا يفرض نفسه على الدارس بإلحاح هو :

- ما العلاقة بين هذه الحركة ، هذه التجربة الفردية المتميزة التى تحتل الشريحة الأولى والشريحة الأخيرة من النص ، وبين الفضاء الذى تتم فيه المواجهة مع العالم التاريخى . وهو الحيز الأعظم من النص ؟ .

هل يتنامى العالم التاريخى من طبيعة التجربة الفردية نفسها ؟ هل ينمى هذه التجربة ؟ وبكلمات أخرى : هل هو تطور ضرورى فى بنية النص نابع بصورة حتمية من مكوناته الأساسية وشبكة العلاقات التى تنشأ بين هذه المكونات ؟

٧

من الجلى أن شرائح الوجود التاريخى لا تمتلك محوراً واضحاً لنموها وتبلورها ، ولا تشدها رؤيا مركزية للإنسان والزمن والحضارات ، بل تشكل حركة قلقة تكاد تكون متنافرة باستمرار . وحين نضع هذه الشرائح ضمن البنية الكلية للنص ، فإن الأسئلة التى تفرض علينا تصبح أكثر صعوبة . فهى تقع فى إطار التجربة الفردية ، ذات اللهجة الانفعالية الطاغية ، والتى تجسد الانفصام عن المكان ـ الوطن ـ وصورة الوطن فى الذاكرة . ولهذه الصورة بعدان : بعد جمالى غنى بالحيوية والحركة ، وبعد مأساوى غامر . وتزداد القضية تعقيداً حين ندرك أن الإطار فى جزئه النهائى يطرح صورة للوطن ولعلاقة الذات به وبأهله مغايرة للصورة التى تطرحها القصيدة فى مقطعها الأول : **أى أن الإطار نفسه يفتقر إلى تجربة مركزية ورؤيا محرقية تمنحه التناسق الداخلى وتجعله منبع الرؤيا الكلية للقصيدة . وبهذه الصورة فإن النص يقف متفككا ، مفتقرا إلى رؤيا طاغية أو انفعال طاغ (كما كان يسميه كولردج) يفيض منها ويشكل حركة انتشاره من الذات إلى العالم ، من الداخل إلى الخارج ، من الحاضر إلى الماضى** . بكلمات أخرى ، يفتقر النص إلى حركة تشكل استقطابية تحيله إلى حركة بين طرفى ثنائية ضدية محددة وتحيل شرائحه التاريخية إلى حركة مضادة لحركة التجربة الفردية تؤدى بطبيعتها الضدية إلى حل التناقض القائم وإلى التوسط بين طرفى الثنائية . وقد كان نص البحترى ، على خلاف نص شوقى ، ذلك بالضبط ، فقد بدأ بحركة انهيار تنشب فى وسطها إرادة التماسك ، ليتقدم فى إيوان كسرى معادلا موضوعيا ، وجودا رمزيا ، يتألف من إطار خارجى متهافت ولب صلب ينبض بالحياة ويتجاوز فاعلية الزمن المدمرة . وبهذه الطريقة ، أدت تجربة مواجهة الوجود التاريخى إلى التوسط بين تجربتين ضديتين للذات الفردية ، وإلى تحقيق توازن كان قد فقد . أما فى نص شوقى فإن ذلك لا يحدث ، بل يبقى النص سلسلة من الشرائح التى تتحرك كل منها حركة قلقة فى ذاتها أولا ، ومستقلة إلى درجة كبيرة عن المحرق التجربى للنص ثانيا . **ومن هنا نستطيع أن نفهم كيف يبدأ النص بالصوت الفردى الذى يبحث عن تجاوز لفاعلية الزمن المدمرة (اختلاف النهار والليل ينسى) ، لينتهى لا بهذا التجاوز ، بل بالإشارة إلى وجود جماعى وإلى الدور الذى يؤديه الماضى فى عملية التأسى . وهذا الدور لا تمثل مكونا أساسيا من مكونات تجربة الزمن ، أو تجربة الانفصام عن الوطن التى تشكل منبع النص .**

بهذه الخصائص ، يبدو النص جملة لغوية ثلاثية التركيب تفتقر إلى وشائج دالة تربط بين مكوناتها الثلاثة ربطا يسمح باعتبارها بنية مكتملة مغلقة قائمة على قواعد تركيب (syntax) نابعة بشكل طبيعى من معطيات اللغة التى تولد مثل هذه الجملة عادة . بكلمات أخرى ، **يجسد النص عملا لا مبنيا** unstructured ، **تخترقه خلخلة واضحة قد تسمح بالحديث عما يمكن أن يسمى «أزمة النص» . بيد أن هذا الوصف ليس تقويميا ، ولا يعنى رفض النص أو نفى طاقته الدلالية . بل يبدو لى أن أزمة النص غنية بالدلالات وأن اكتناهها قد يكون ذا أهمية كبيرة فى دراسة شعر شوقى ودراسة العلاقة بين الإبداع والبنى الاجتماعية السائدة فى المرحلة التى تشكل فيها النص .**

ولعل أول دلالات أزمة النص أن تكون دلالته على العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية ، بين الإبداع والإنشاء التراثى . بين لغة الغور على العالم الداخلى واللغة التى تفرضها شروط فاعلية الإنشاء التاريخى الخارجى تحديداً .

وسأركز الآن على هذا البعد من أبعاد النص فى محاولة مبدئية لمناقشة المشكلات التى يطرحها .

٨

فبما تتميز شريحة الذات الفردية بانفجار عاطفى مشبوب ومحقول دلالية مشحونة بالمأساة الفردية ، وبالصورة الشعرية المتدفقة بالانفعال . فإن شرائح العالم الخارجى تبدو معقلنة مموضعة خارج الانفعال الفردى ومقولبة ضمن شروط تكون الإنشاء التاريخى أى إنشاء النص الشعرى فى التراث العربى بأكمله . ويمثل ذروة فيض الذات الفردية المقطع الممتد من البيت ٢ إلى البيت ١٥ . وهو المقطع الذى يوحى . إشارة ورمزاً ، بالمأساة الفردية (النفى) ولحظة الشبوب العاطفية : يقظة القلب الدائمة حنينا وشوقا إلى الوطن . وفى الإيحاء بالمأساة الفردية عن طريق الإشارة والرمز دلالة عميقة على عملية الكبح التى تتمثل فى القصيدة بأكملها . ذلك أن النص لا يبلور المأساة الفردية ولا يقدم تفاصيل عنها . بل يوحى بها إيحاء يميزها عن بنية النص كلها . إذ إن الترميز لا يستخدم فى أى موضع من النص إلا فى هذه الأبيات :

يا ابنة اليم . ما أبوك بخيل ما له مولعا بمنع ، وحبس

أحرام على بلابله الدوح حلال للطير من كل جنس
كل دار أحق بالأهل . إلا في خبيث من المذاهب رجس

وبهذا الإيحاء ، وبهذا الكبح ، تمتنع القصيدة من أن تكون قصيدة صدام مباشر وتفقد فرصتها لمنح بعد فكرى أو ثورى أو قومى ، للتجربة الفردية التى تنبعث منها أصلا . وتتعمق هذه الدلالة بمقارنة السياق الانفعالى الحاد الذى يشكله المقطع كاملا وبشكل خاص فى البيت :

«نفسى مرجل وقلبى شراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى »

مع عمـــــلية الترميز عن طريق صورة الطير المحروم من دخول دوحه ، بكل ما فيها من كبت وتعمية وتجنب لتسمية الأشياء بأسمائها . وتبدو أبيات الترميز هذه على علاقة تناقض حادة مع سياقها الكلى،وينشأ من ذلك توتر داخلى ضمن بنية المقطع والبنية الكلية للنص تترك آثارها الجلية على القصيدة بأكملها : إذ تخفق القصيدة فى الخروج من دوامة الأسى إلى موقف فكرى نابع من التجربة الأساسية نفسها (النفى) لتصبح بصورة طاغية استقراء للفاعلية التدميرية للزمن وللتأسى بالماضى .

٩

يشكل الغائب المكانى (الوطن) نقيضاً مطلقاً للحظة الحاضرة (النفى)،فهو عالم التناغم والجمال والتوحد بين الإنسان والطبيعة **(حسبها أن تكون للنيل عرسا)** **(النيل كوثر المتحسى)** **(لاترى فى ركابه غير مثن بجميل وشاكر فضل عرس)** . لكن هذا العــــالم مشروخ بالمأساة النابعة من الثكل،أى فاعلية الزمن المدمرة :

وأرى الجيـزة الحزيـنـة ثـكلى لم تفق بعد من مناحة رمس
أكثرت ضجة السـواقى عليه وسؤال اليراع عنـــه بهمس
وقيـام النـخيـل ضـفَّرن شعرا وتجردنْ غير طوق وسلــــس

بيد أن الطبيعة ، حتى فى تجسيدها للموت ، لفاعلية الزمن المدمرة ، تظل على علاقة تناغم وتوحد مع الإنسان : فالجيزة الثكلى تبكى رمسيس ، وضجة السواقى نواح عليه ، والنخيل يضفر الشعر ويندبه .

وهكذا ، فإن العلاقة بين الإنسان والعالم الخارجى هى ، فى سياق الغائب المكانى ـ الوطن ـ علاقة تناغم مطلق . ويصل هذا ذروته حين يتحول رهين الرمال من نصب فردى إلى تجسيد للجوهر الإنسانى المطلق :

تتجلى حقيـقـة الـنـاس فيه سبع الخلق . فى أسارير إنس

بل إن التناغم ليصل حداً بعيدا بين المكان والزمان أيضا :

لعب الدهر فى ثراه صبيا والـليـالى كواعبا غير عنس

ويكتمل مقطع الغائب المكانى ـ الوطن ـ بلغة الانتصار والاكتمال :

«فأصابت به الممالك : كسرى وهرقلا والعبقرى الفرنسى »

وإذ يكتمل المقطع تنبثق الذات الفردية التى كانت قد احتجبت من جديد :

يـافؤادى لـكـل أمـر قـرار فيه يبدو وينجلى بعد لبس

ومن الشيق بحق أن هذا البيت يأتى فى هذا الموضع المفصلى من النص طارحا الذات الفردية من جديد ومقررا أن لكل شئ قرارا يبدو فيه وينجلى بعد لبس . ذلك أن التصور المفاجئ لا يخدم غرضا ظاهريا فى النص ، ويمكن أن يستمر النص بحذفه دون أن يخسر شيئا على صعيد بنيته السطحية . لكن البيت ، على صعيد البنية العميقة ، ذو أهمية حاسمة،لأنه يبلور أزمة القصيدة الفعلية فى تطورها حتى هذه اللحظة ، وهى بالضبط أزمة اللبس والبحث عن جلاء ، عن قرار يبدو فيه الأمر جليا . ما هو الأمر ؟ ما طبيعة اللبس القائم ثم ما هو جلاؤه ؟ هل الأمر هو تجربة النص ؟ تجربة النفى ذاتها ؟ أم واقع العالم الخارجى ؟ أم هو التوتر القائم فى بنية النص والذى لم يصل بعد إلى قرار؟ يبدو من تطور النص أن القرار هو زوالية العالم المرسوم / اندثار الوجود العظيم الذى يشكله العالم الخارجى ببعديه الحاضر والتاريخى ، البهى والقبيح ، الضاحك والباكى . والقرار هو العفاء :

غرقت حيث لا يصاح بطاف أو غريق . ولا يصاخ لحس

وتأتى هذه الشريحة تجسيداً حاداً لسيطرة الإنشاء التاريخى : للرؤيا العربية القديمة للزمن باعتباره فاعلية مدمرة،والحقيقة الوحيدة الحاسمة فى الوجود حقيقة العفاء والاندثار التى لا يمكن تجنبها .

١٠

تظل التجربتان الأساسيتان فى النص ، على مستوى البنية العميقة له ، منفصلتين انفصالا شبه كامل . ذلك أن تجربة النفى لا تتبلور وتعاين أو تجسد وتنمى من خلال تجربة مواجهة العالم التاريخى . والعكس صحيح : بمعنى أن معايشة العالم التاريخى لا تتبلور أو تتنامى من خلال تجربة النفى . أما على صعيد البنية السطحية ، فإن التجربتين تلتقيان فى مفصل يحتل مركز الوسط تقريبا من النص متمثلا فى البيت :

وعظ البحترى إيوان كسرى وشفتنى القصور من عبد شمس

ويستحق هذا المفصل شيئاً من العناية : فهو تجسيد للمستوى الواعى من العملية الشعرية فى النص ، قادر على كشف المنطلق الأساسى لمعاينة الشاعر للعالم التاريخى،وعلى تحديد العلاقة التى يتصورها بين تجربته وبين تجربة البحترى ، وعلى جلاء تصوره المحدد لطبيعة تجربة البحترى نفسها . فالعلاقة بين البحترى والإيوان ، فى تحديد الشاعر لها هنا ، هى علاقة وعظ (بمعنى واسع ؟) وعلاقته

هو بقصور عبد شمس علاقة شفائية (التطهير الذى تحدث عنه أرسطو ؟) وبين الوعظ والشفاء فارق كبير دون شك . **وسواء أقبلنا تصور الشاعر لتجربة البحترى أو لم نقبله ، فإننا لا نستطيع أن نرفض بسهولة تحديده لاستجابته الخاصة لمواجهته مع العالم التاريخى . لكننا نظل ملزمين بدراسة هذه الاستجابة من خلال العلاقة التى تتجسد فى النص بين تجربة النفى وتجربة مواجهة العالم التاريخى .**

العالم الخارجى . ويحدث هذا الكبح المستمر توترا داخليا فى بنية النص ، يمكن أن يقترح أنه يمثل توتر القصور الشعرى والإنسانى الذى تنبع منه القصيدة ، وقد يستحق دراسة مفصلة لاكتناه احتمال كونه التعبير الفعلى عن أزمة النص الشعرى لدى شوقى ومدرسة الإحياء بشكل عام .

١١

تترسب القصيدة ، كما وصفتها ، حول قطبين يشكلان ثنائية ضدية : الذات الفردية / العالم الخارجى . ويتجلى العالم الخارجى فى نمطين لكل منهما أبعاده الخاصة وعلاقاته المتميزة بالذات الفردية . ثمة ، أولا ، العالم الخارجى الذى تنتمى إليه الذات ، وهو الوطن ــ وهو غائب مكانى . وثمة ، ثانيا ، العالم الخارجى التاريخى ، وهو حاضر مكانى .

وتتوزع القصيدة حول هذين المحورين ، مكتسبة بنية تناوبية : ذلك أن الذات الفردية تشكل الشريحة الأولى فى النص ، ثم تبدأ بالاختفاء ليحتل النص الغائب المكانى الذى يتجلى فى صورة أولى . ثم تنبثق الذات الفردية فى لمحات سريعة ليعود بعدها الغائب المكانى فيحتل حيزا كبيرا من النص ، ثم تنبثق الذات الفردية من جديد ... وهكذا . وحين يكتمل النص ، فإنه يكتمل بعودة الغائب المكانى ــ الوطن ــ فى تجل آخر له ،ومتوحدا ، مثل بروزه الأول ، بالذات الفردية إنما إلى درجة أكثر حميمية .

لدينا ، إذن بنية تناوبية ذات طبيعة تكرارية ، وهى بهذه الصفة ليست بنية مغلقة ، بل بنية مفتوحة قابلة نظرياً للتمديد عن طريق إعادة ابتعاث الذات الفردية ثم بروز العالم الخارجى مرة أو عددا لا نهائيا من المرات . والخصيصة الأولى لهذه البنية المفتوحة هى أنها بنية لا متناهية،تراكمية.ويكشف تحليل العلاقات التى تتشكل بين شرائح النص طبيعة العملية التراكمية ودلالاتها الفكرية والثقافية .

سأقترح مبدئيا أن لهذه البنية التراكمية دلالة أولى هامة تنبع من ترتيب الوظائف (functions) بالمفهوم الذى يستخدمه **فلاديمير بروب (Propp) . فالوظائف تترتب دائما بالطريقة (٢١٢١٢١٢١٢١) ولا يحدث أبدا أن تنقلب إلى (١٢١٢) أو إلى (١٢٢ ١٢٢٢٢) مثلاً أو أى من الطرق الأخرى الممكنة . بكلمات أخرى ، تترتب الوظائف فى النص بحيث تأتى الوظيفة الأولى المرتبطة بالذات الفردية لتتلوها مباشرة وظيفة ترتبط بالعالم الخارجى . ويبدو أن لهذا الترتيب وظيفة أساسية هى كبح تدفق الذات الفردية ، وعقلنتها ، وموضعتها بحيث تختفى نهائيا تحت شريحة طاغية تنتمى إلى**

١٢

من المستويات المتعددة للنص التى تجسد أزمته الداخلية وانفصامه إلى عالمين متغايرين ، أختار الآن الصورة الشعرية وأدرس نماذج منها تمثيلا لا استقصاء . ودراسة الصورة تكشف مباشرة أنها تتكون فى نمطين متباينين : ينبع أحدهما من التجربة الفردية واللغة الخاصة المتميزة ، فيما يمتح الثانى من منابع الإنشاء التراثى طاغيا على النص ، مانحا إياه سماته المميزة .

بين الصور التى تنتمى إلى النمط الأول ، ثلاث ، عميقة الدلالة هى :

نفسى مرجل . وقلبى شراع　　بهما فى الدموع سيرى وأرسى
رب ليل سريت والبرق طرف　　وبساط طويت والريح عنسى
أنظم الشرق فى الجزيرة بالغرب　　وأطوى البلاد حزنا لدهس
ركب الدهر خاطرى فى ثراها　　فأتى ذلك الحمى بعد حدس

فهذه الصور تتنامى من خلال منطق داخلى يختلف جوهريا عن منطق الصورة الشعرية الطاغية فى الإنشاء التراثى ، إذ تلغى علاقات المعقولية والقرب كشرط أساسى لتقبل الصورة ، وتحل مكان ذلك منطقاً يتجاوز الحدود القائمة بين الأشياء ويصل منطقة « الخارق » « واللامعقول » . وإذا كان فى الصورة الأولى « **نفسى مرجل** » من العلاقات الفيزيائية ما يسمح باعتبارها غلوا يشتق من مفهوم الحركة والجيشان ليصل إلى حدود قصوى له فيجعل النفس مرجلا ويظل بذلك يتحرك ضمن أطر الصورة التراثية ، فإن مثل هذا التعليل صعب فى حالة الصورة الثانية « **قلبى شراع » التى تنتمى إلى عالم الصورة الرومانسية أكثر مما تنتمى إلى عالم الصور النيوكلاسيكية . أما الصورة المركبة كلها « نفسى مرجل وقلبى شراع » ودعوة ابنة اليم للمسير فى الدمع ، فإنها تخرج خروجا واضحا عن أطر الصورة التراثية السائدة** . بيد أن هذا الخروج يصل ذروته فى سلسلة الصور التالية : صورة البرق ــ الطرف والريح العنس ، والإنسان يطوى البلاد طيا يدخله فى عالم الخارق اللا إنسانى ، والسحرى اللامنطقى . ومثل هذه الصور لاتحدث إلا فى المقاطع المجسدة للتجربةالفردية وفى لغة الأنا فى النص . **أما الشرائح الأخرى المرتبطة بالعالم التاريخى ، فإن الصورة فيها تخضع إلى درجة كبيرة لمنطق الصورة الشعرية فى التراث** . ولعل أبرز　ما يجسد هذا الخضوع أن يكون صورة الأعمدة القرطبية :

مرمر تسبح النواظر فيه　　ويطول المدى عليها فترسى

وسوار كأنها فى استواء ألفات الوزير فى عرض طرس
فترة الدهر قد كست سطريها ما اكتسى الهدب من فتور ونعس

إن معاينة الأعمدة القرطبية هنا فيزيائية صرف ، تلغى أى حس بالحركة النابعة من التداخل الباهر لآلاف الأعمدة والأقواس بلونيها المتموجين اللذين يخلقان بعداً روحيا عجيباً ، ولا ترى فى هذا الوجود سوى الانتصاب المجرد لحرف الألف . كما أن المعاينة تلغى حسّ الفضاء الرحب الذى كانت الصورة قد بدأت به «تسبح النواظر فيه ويطول المدى عليها» لتقلص ذلك كله إلى عرض طرس .

بل إن هذه البنية الصورية الجزئية ذاتها لتجسد انقسام القصيدة على نفسها ، فهى تبدأ بحس غامر بالفضاء والرحابة ، فضاء يسبح فيه البصر إلى أن يطول عليه المدى فيرسى ، وتكتمل بفضاء تملأه أعمدة كساها تفاوت الزمن فتور الهدب ونعاسه ، بما فى هذه الصورة من لا محدودية ونأى عن الجزئيات الفيزيائية . ووسط هذه الرحابة واللامحدودية الزمنية والإيحاء الذى يقترب من اللغة الرمزية ، تنتصب بحدة فيزيائية باهرة الفات الوزير بكل ما فيها من محدودية ومباشرة .

تتجلى هذه الطبيعة الثنائية للصورة فى وصف الحمراء أيضا ؛ إذ يتوزع هذا الوصف بين الصور التى تفيض بدلالات رمزية فعلية ، خالية من الجزئيات الفيزيائية الحادة ، وبين الصور النابعة من منطق محدودية الصورة فى الإنشاء التراثى . ويجتمع هذان الطرفان فى بنية واحدة فى الأبيات :

من لحمراء جللت بغبار الدهر كالجرح بين برء ونكس
كسنا البرق . لومحا الضوء لحظا لمحتها العيون من طول نكس
حصن غرناطة ودار بنى الأحمر من غافل ويقظان ندس
جلل الثلج دونها رأس شيرى فبدا منه فى عصائب برس
سرمد شيبه ولم أرشيبا قبله يرجى البقاء وينسى

إن بين الحمراء «**كالجرح بين برء ونكس**» وما يشحنها من طاقات احتمالية رمزية ، شفافة ، وبين الحمراء «**حصن غرناطة . والثلج / العصائب البرس**» فروقا جوهرية فى التصور الشعرى والحساسية الشعرية يصعب جداً أن تحدث إلا فى نمط من النصوص كهذا النمط تتوزعه أزمة داخلية حادة وينتمى إلى عالمين مختلفين . لكن أكثر الصور قدرة على كشف الطبيعة المتميزة للغة التجربة الفردية ، وصدورها عن منابع حميمة تتجاوز العلاقات الفيزيائية بين الأشياء لتصل إلى الأعماق حيث تنحل المتنافرات فى وحدة تفيد من الرؤيا المولدة والانفعال العميق ، صورة القلب فى يقظته الدائمة لكل ما يفوح بذكرى الوطن أو يرتبط به . فالقلب «مستطار» ، منطلق خارج حدود الجسد ، إذا رنت البواخر أول الليل ، وهو راهب متعبد فى حنايا الصدر ، فطن لحركة السفن باتجاه الوطن ، كأنما الجسد معبد للوطن تصلى له العروق ، وصوت البواخر ليس رنينا وجرسا فقط بل هو «عواء» فى استجابة القلب له ، لأنه تجسيد لنبض مأساة الانفصام عن الوطن والانشداد إليه فى اللحظة نفسها ،

وهكذا يحيل الشعور المتوقد الموجود الفيزيائى (الصوت) إلى شئ آخر تتحدد خصائصه وطبيعته بالتجربة العميقة التى تختفى وراء النص . وتلك هى فاعلية الخيال فى صورة من أبهى صورها .

ويقف نقيضاً لهذه الصورة،فى سياق العالم التاريخى،صورة مجلس السباع فى الحمراء،التى لا تصدر عن الرؤيا العميقة المولدة للنص ، بل عن قوة الإنشاء التراثى وطغيانه . ذلك أن الحمراء تبرز فى القصيدة تجسيداً لقوة الزمن التدميرية،لكن جزئياتها المكونة تزدهى بصور كهذه :

نقلوا الطرف فى نضارة آس من نقوش وفى عصارة ورس
وقباب من لازورد وتبر كالربى الشم بين ظل وشمس
وخطوط تكفلت للمعانى ولألفاظها بأزين لبس
مرمر قامت الأسود عليه كلة الظفر لينات المجس
تنثر الماء فى الحياض جماناً يتنزى على ترائب ملس

وهى صور ترصد فى عزلة عن التجربة الأساسية . وتكتسب استقلالية نووية كانت بين أبرز الخصائص المكونة للإنشاء التراثى فى مراحل مختلفة من تكونه .

١٣

النص ورؤيا العالم

تمثل القصيدة،كما حللتها فى الفقرات السابقة،توترا عميقا بين مكونات فكرية وتجريبية وانفعالية لا تتنامى ضمن شبكة من العلاقات المتناغمة المتناسقة،بل تتحرك باتجاهات متنازعة مفتقرة إلى مركز رؤيوى تفيض منه وإلى انفعال طاغ تتشكل فى انسرابه . وبهذه الصفة فإن القصيدة لا مبنية (unstructured) . وحين نطلق وصفا كهذا على نص فإننا نسمه . على الأقل فى إطار النقد الحديث منذ كولردج حتى الآن . بغياب الفاعلية المنظمة والوحدة الداخلية وفى النهاية الحياة .

لكننى أود الآن أن أقترح تصوراً للنص لا يبقى معه للصفات التى ذكرت قبل قليل من دلالة تقويمية . بل تتحول إلى مصدر لدلالات وصفية تتعلق لا بالنص فقط بل بالشاعر ورؤيا العالم التى تشكل فى إطارها النص .

يبدو لى أن أزمة النص هى تجسيد عميق لأزمة التصور النيو ـ كلاسيكى للوجود ولعلاقة الإنسان باللغة وبالتراث وبالعالم المعاصر ، وللعلاقة بين الشعر وبين المبدع والعالم .

ففيما يطمح التصور النيوكلاسيكى إلى تمثل النموذج التراثى واستخدامه فى معاينة العالم المعاصر فإنه فى الواقع يقع تحت سيطرة الإنشاء التراثى والرؤيا التراثية للعالم ويصدر عنها فى معاينته للوجود . وهكذا يحاول الشاعر النيوكلاسيكى أن يتجاوز المكونات الجزئية للتراث (العبارات ، الصور ، وبنية القصيدة ، أحيانا) لكنه لا يصل إلى تجاوز الرؤيا التراثية للعالم ذاتها . ومقارنة بسيطة بين نص

شوق ونص البحترى المعارض تظهر ندرة العناصر الجزئية المأخوذة فعلا من النص التراثى . فى الوقت الذى تستقى فيه رؤيا النص من التراث الشعرى .

لكن أزمة النص النيوكلاسيكى أعمق من ذلك وأكثر حدة ، إذ إنها تتجسد على مستوى آخر أبعد دلالة هو مستوى العلاقة بين الرؤيا التراثية أو الإنشاء التراثى وبين الذات الفردية وتجربتها . ذلك أن الذات الفردية تحاول أن تنبثق لتجسد تجربتها الخاصة المتميزة فى لغة خاصة متميزة وتعاين الوجود فى إطار معطيات تفاعلها الخاص معه . لكن غياب تصور جذرى للعلاقة بين الذات والعالم نابع من معاينة فكرية جديدة لدور الإنسان فى الوجود ، سرعان ما يكبت انبثاق الذات ويسلمها إلى الإنشاء التراثى والرؤيا التراثية . **وهكذا يتحول النص إلى تدفق للذاكرة الشعرية يقف جنبا إلى جنب مع فيض الذات الفردية ، وتصبح بنية القصيدة (إذا سمحنا لأنفسنا الآن بوصف القصيدة بأنها تمتلك بنية) موزعة ، متفرقة ، متوازية ، مفتوحة ، قابلة للانتشار باستمرار عن طريق الإضافات التراكمية فى غياب القوانين المنظمة للبنية التى تحكم النمو اللامنظم للنص وتفرض حركة داخلية منسقة خلاله .**

وفى غياب مثل هذه القوانين يفقد النص قدرته على صهر مكوناته الجزئية فى رؤيا كلية للوجود . ويستسلم بسهولة للمكونات الطاغية فى الإنشاء التراثى والرؤيا التراثية . كما أنه ، على صعيد آخر ، يدفع انبثاقات الذات الفردية البرهية لتصب فى محيط شاسع من الإنشاء التراثى فى محاولة لعقلنتها وتخفيف وقعها واستلابها دلالاتها الفردية المتميزة . وبهذه العملية يضيع المكون الفردى فى لجة المكون التراثى ويجد لنفسه مكانا مقبولا من وجهة نظر الثقافة السائدة والتصور النيوكلاسيكى لعلاقة الإبداع بها . ويمكن وصف هذه العملية بأنها بحث عن مشروعية ما للانفعال الفردى والرؤيا الفردية بإحالتها إلى سياق طاغ تشكله الرؤيا التراثية والإنشاء التراثى ، أو بإحالتها إلى إطار مرجعى متكون ضمن معطيات الرؤيا التراثية .

وهكذا تتجسد العلاقة بين الإنسان والتراث قلقة ، متوترة ، فهى ليست خضوعا مطلقا وإعادة إنتاج للتراث . كما أنها ليست إبداعا ، وهى ليست علاقة متكافئة منسجمة بين الإنسان والعالم ، لكنها فى الوقت نفسه ليست علاقة انفصام عن العالم . إنها أقرب إلى العلاقة المرضية : فالذات الفردية فيها تسمح لنفسها بالانفجار الانفعالى وتضخيم الاستجابة الإنسانية إلى درجة عالية :

نفسى مرجل وقلبى شراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى

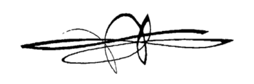
لكنها ــ فى الوقت نفسه ــ تركز على رصد العالم الخارجى ، ضمن منظور تراثى ، بحيث تسمح لهذا العالم وهذا المنظور بالطغيان على النص إلى درجة يلغى معها بروز الانفجار الانفعالى الفردى .

١٤

على صعيد أعمق قد تمثل هذه الأزمة أزمة ثقافية ، فكرية ، اجتماعية حادة،هى ، فيما يبدو ، أزمة طبقة معينة ضمن البنية الاجتماعية اكتسبت بحكم موقعها الاقتصادى والاجتماعى والثقافى قدرة أكبر على تأكيد ذاتها واستقلالها الفردى ، ورؤياها الخاصة ، لكنها ماتزال تخضع للثقافة والفكر السائدين، وتجد مشروعية تميزها الفردى فى كونهما الإطار المرجعى لهذا التميز . بيد أن هذا التصور النهائى الذى أطرحه ، مبدئى ويتطلب دراسة متقصية تتناول عددا كبيرا من النصوص .

١٥

أشرت سابقا إلى أن الصورة الشعرية تمثل أحد المستويات التى يمكن أن تدرس أزمة النص عليها ، لكن مثل هذه الدراسة ممكنة على صعيد الإيقاع ، والقاموس الشعرى ، والأنساق التركيبية التى تشكل نسيج النص . بيد أن دراسة كهذه تتطلب مجالا آخر يسمح بالتقصى والتحليل التفصيلى وتجاوز ما فعلته الآن . وهو دراسة **البنية الدلالية** فى بعض خطوط تكونها الأساسية .



التضافر الأسلوبى وإبداعية الشعر نموذج "ولد الهدى"

عبد السلام المسدى

فى البدء نضطر إلى إيضاح منهج التناول . ولا يضطرّنا إلى ذلك إلاّ تشكّك القارىء العربى فى بعض مواقفه : أيسلّم بداهة بقيم الحداثة النقديّة أم يجادل فى أمرها ؟ فإن هوجادل أفتراه يفعل . بحثا لها عن حجّة واستدلال . أم طلبا لكبتها وإحراج أهلها . وفى الحالين . على كلّ من انتصر لحداثة المعرفة النّقديّة أن يستجيب . فيسعى إلى معاضدة التّحليل النّقدىّ بالتأسيس النّظرىّ . حتى يخلّص من الوجهين ما يقنع بحجّة المنطق بعد فعل الممارسة . ولكن أىّ إيضاح منهجىّ فى حقل الأساليب المستحدثة لا يتسنّى إلاّ فى ضوء المسار المعرفى الّذى يقطعه العلم المعنىّ بأمره . والذى نحن بصدده هو علم الأسلوب : هذا الوليد الذى احتضنته اللسانيّات . وأينع فى رحابها . فاستبشر به النّقد الأدبىّ واستضافه .

لقد سلكت الأسلوبيّة فى نموّها سبيلين متوازيين . أحدهما سبيل **الاستقراء** الذى أرسى قواعد ممارسة النصوص . فتألفت من ذلك مكوّنات «الأسلوبية التطبيقية» . والثانى سبيل **الاستنباط** الذى سوّى أسس التجريد والتعميم . فاستقامت معه مكونات «الأسلوبية النظرية» . وإذ قد عكفت هذه على ضبط المنطلقات المبدئية بصوغ فرضيات البحث ورسم غاياته . انكبت تلك على تحسس المقاربات الممتثلة لوصايا المنظّرين . والموصلة لما حدّدوه من أهداف بعيدة . وغير خفى ما يقوم بين نوعى كلّ علم ـ تطبيقا وتنظيرا ـ من ترابط جدلىّ ، يكون كلا الوجهين بحكمه محمولا على مراجعة نفسه ، كلّما خطا الآخر مرحلة قاطعة ، ينكشف فيها تبدّل أساسىّ فى التقديرات الأولية .

ولئن توحدت وجهات النظر نسبيا فى حقل الأسلوبية النظرية ، فإن مجال العمل فى الأسلوبية التطبيقية قد تجاذبته مشارب عدّة ، حتى لتكاد تتكاثر بحسب عدد الأسلوبيّين التّطبيقيّين ، ولكنّها تتلخّص ـ كما بدا لنا من استقراء إجمالىّ ـ فى منهجين كبيرين سنصطلح على كل واحد منهما بلفظ يميّزه عن ضده . فمن أصناف التّحليل الأسلوبىّ ما يتّجه فيه أصحابه إلى الوقوف على كلّ حدث تأثيرىّ يعرضْ إليهم فى تتبّعهم النّصّ الأدبى ـ شعراً كان أو نثرا ـ فيفصّلون القول فى مقوّماته . بحثا عن السّمات التى حوّلت مادّته اللّغوية إلى واقعة أسلوبيّة . فيكون التحليل آخذاً بأطراف البنى المكوّنة للسياق الإبداعىّ : من الصّوتيّة والمقطعيّة والتّركيبيّة والدّلاليّة . ويستوى فى هذا التصنيف الشّرح الملتقط للمقاطع النّصّية فى غير توارد . والشّرح المتقصّى لأجزاء النّصّ الواحد . إذ الحيرة المحرّكة هى دوما تفسير السّمة الإبداعيّة فى آنها وموضعها . لإحلال التعليل والاستدلال . محلّ الانطباع والارتسام .

إنّ هذا المنهج لكفيل بأن يربط بين التّناول اللّغوىّ والتّحليل الأدبى ربطا ميدانيّا . ولكنّه يظلّ حبيس السّياق الذى يعرض إليه . فكأنّما يتّخذ المحلّل الأسلوبى مجهرا كاشفا للسّمات النّوعيّة بحسب مساقاتها . لذا نصطلح على هذا المنزع فى العمل التّطبيقىّ بأسلوبيّة التّحليل الأصغر .

أمّا النّمط المقابل فيتمثّل فى الإقدام دفعة واحدة على الأثر الأدبىّ المتكامل سعيا إلى استكناه خصائصه الأسلوبيّة ، فيأتى البحث حركة دائمة بين استقراء واستنتاج : ينطلق الشرح حينا من الوقائع اللّغويّة لربطها بزمام موحد ، هو القالب الأسلوبى الضّابط لسماتها ، ثمّ ينطلق أحيانا أخرى من الخاصّيّة التى يستشفّها

الباحث ، فينعطف بها على أطراف النّصّ المترامية استقصاء لما يدعمها بعد تمحيصها عن طريق تحليل مشخّصاتها . وفى هذا المضمار يتوارد الإحصاء والمقارنات العدديّة ، وضبط التّواترات المميّزة .

إنّ هذا النّمط من العمل التّطبيقى سنطلق عليه « أسلوبيّة التّحليل الأكبر » وكلا النّمطين ـ الأصغر والأكبر ـ من ضروب العمل الميدانىّ ، فهو بالضّرورة رهين فى قيمته بمدى إخصاب النّصّ وإثراء ما يستنبط منه من مقاييس ، تمتثل لمبدإ التّجريد ثم لمبدإ التعميم ، على منوال المعارف التى يتكامل فيها الاستقراء مع الاستنباط ذهابا وإيابا .

هاتان إذن أسلوبيّتان تطبيقيّتان ، كلتاهما تحليليّة ، وكلتاهما تنشد مستوى تأليفيًا تعود به على الأسلوبيّة النّظريّة بثمار متجدّدة ، وإحدى الأسلوبيّتين ـ وهى المرتبطة بالتّحليل الأصغر ـ تعمل فى مجارى الكلام حيثما تحدّدت صيغها الأدبيّة ، فلنسمّها « **أسلوبيّة السّياق** » . والأخرى ـ وهى المقترنة بالتّحليل الأكبر ـ تعمل فى مظانّ الأثر بحثا عن المتقاربات فى ائتلافها وتواشجها وجمعاً للمتباعدات فى اختلافها وتنافرها ، حتى يخلص من القرائن والمفارقات ما به تُحَدَّدُ الخصائصُ الفنّيّة التى حوّلت المادّة اللّغويّة من أداة إبلاغ وتواصل إلى وسيلة إبداع وتأثير ، فلنسمّها « **أسلوبية الأثر** » .

إنّ علم الأسلوب التطبيقى بفرعيه ، السّياقىّ والأثرىّ ، قد أسهم فى إيضاح الحدث الأدبى انطلاقا من فحص المكوّنات اللّغويّة . وحيث إنّه ما انفكّ يتوسّل بالمناهج التى تضعها اللّسانيّات على مَحَكّ التّجربة فقد عرفت مناهجه تطوّراً اختباريًا لعلّها تنزع إلى التّكاثر اللاّمحدود ، ولئن بدا ذلك قرينة على نجاح العلم وتوفق استكشافاته فإنّ مردوده على قيمة العلم من النّاحية المعرفيّة عكسىٌّ فى مجمله ، ذلك أنّ الأسلوبيّة التّطبيقيّة تصادف نجاحا من حيث هى أداة كشف نصّىّ ، ولكنّنا إذا وزنّاها بالمعيار المعرفىّ الذى يقاس بمدى إخصابها للنّظريّة العامّة جزمنا بأنّها آلت إلى ما يشبه المأزق . فنحن على بيّنة من أنّ مرمى طموح الأسلوبيّة النّظريّة هو أن تصل يوما ما إلى تفسير أدبيّة الخطاب الإبداعىّ بالاعتماد على مكوّناته اللّغويّة، وهذا ما يحلّ لها التّعويل المطلق على اللّسانيّات بمختلف فروعها . فهل حصلت كلّ من أسلوبيّة التّحليل الأصغر، وهى أسلوبيّة السّياق، وأسلوبيّة التّحليل الأكبر، وهى أسلوبيّة الأثر، على مكتسبات تقرّب كلتيهما من الغرض الكلى المنشود ، وهل حققت إحداهما أو كلتاهما منجزات جوهريّة تقدّمها إلى المشتغلين بالتّنظير الأسلوبىّ ، فتعينهم على تحديد « **هويّة الأسلوب الأدبىّ** » ، وهو ما به يسهمون مع روّاد النّقد النّظرىّ فى تحديد « **أدبيّة الأدب** » فيثبتون شرعيّة حضورهم فى مجال النّقد عموما ، ويقنعون نهائيًا بحتميّة حضور عالم اللّسان فى كلّ محاولة تنظيريّة منطلقها وغايتها النّصّ الإبداعىّ .

إنّ هذه الحيرة المتجدّدة ما كان لها أن تتملكنا لولا أنّنا آلينا على أنفسنا أن تتراوح جهودنا بين طرفى هذا الحقل المعرفىّ المخصوص : طرف التّنظير وطرف الممارسة . فطبيعىّ أن نسبر علم الأسلوب بمعيار جدل الإخصاب : **إلى أىّ مدى أم إلى أىّ حدّ يقرّبنا هذا المنهج أو ذاك من غاية العلم القصوى . ألا وهى تفسير إبداعيّة الأدب . لا من حيث هو شكل نوعى تجسّم فى نصّ مخصوص ، ولكن من حيث هو ظاهرة كلّيّة ، نطلب كشف نواميسها ، على حدّ ما نصنعه فى حقل اللّسانيّات ، عندما ننطلق من الحدث الفردىّ فى الخطاب الأدائىّ ، وهو مستوى « الكلام » . فنستنبط قوانين النّمط التّواصلىّ بين مجموعة من أفراد البشر يخوّلهم الرّابط اللغوىّ إلى جماعة ثقافيّة حضاريّة ، وعندئذ نمسك بأعنّة النّظام التّرامزىّ وهو مرتبة « اللّسان » . ومن تقصّى خصائص الألسنة البشريّة نحاول رصد النّواميس الكلّيّة الجامعة بين مختلف الأنماط التّواصليّة . فنرقى إلى منزلة « اللّغة » من حيث هى ظاهرة كونيّة تتجاوز حدود الزّمان وقيود المكان .**

وممّا يبيح لنا إجراء النقد الباطنى فى حقول الأسلوبيّة التّطبيقيّة أننا مارسنا من مناهجها النّمطين اللّذين فصّلنا القول فيهما آنفا و سمّيناها بالمصطلحات الملائمة . ولا يضير الأسلوبيّة فى شىء أن ينتبه الأسلوبى إلى مواطن الوهن فى مسار علمه ، على أنّ ضربا من التّحرى تفرضه الأمانة علينا ، ومداره أن كل ممارسة أسلوبيّة هى مثمرة بالضّرورة فى الموضع الذى تمارس فيه . ولقد وفّقت كل من الأسلوبية السّياقية والأسلوبية الأثرية فيما حُدِّد لها من غرض عاجل . ولكنّنا نجرى نقدنا المعرفىّ على أساس ترصد الهدف الآجل . وهو مالا نضمن مزيد الاقتراب منه ، مادمنا أبقينا على نهج التّحليل الأسلوبىّ كما اطّرد بيننا .

وإذ قد أيقنا بالقطيعة بين الأسلوبية التّطبيقية ومرماها التّنظيرىّ البعيد ، اتّجهنا صوب البحث عن جسر جديد ، نقيمه بين الممارسة التحليلية والعلم النّظرى . وكان منطلق المحاولة أنْ تساءلنا كيف السّبيل إلى تحليل النّصّ الأدبىّ أسلوبيًا بما يعين على اكتشاف مكمن أدبيّته ، وهو ما قد يتيح ـ على المدى البعيد ـ الظّفر بتفسير إبداعيّة النّصّ الأدبىّ عموما .

لنعد إلى النّمطين السّائدين فى الأسلوبيّة التّطبيقيّة . إن القصور الجذرىّ الذى يوصم به كلاهما منبعه القفزة من حقل اختبارى شديد الضّيق ـ هو حقل السّياق ـ إلى حقل استكشافى مُشْطٌّ فى اتساعه ـ هو حقل الأثر ـ والتحول بينهما فاصم لكل تدرج استقصائى ، فهو بالضرورة يعوق كل تأصيل لاحم بين مقاربات التّطبيق ومعالجات التنظير .

أفلا يكون الخلل المبدئى كامنا إذن فى منسافة ما بين الأسلوبيتين : أسلوبية السياق وأسلوبية الأثر ؟ فإذا كان الأمر كذلك ألا يكون سد الخلل ، وتدارك الوهن ، كامنين فى العثور على محور الدوران فى مسافة ما بين الطرفين ، ليكون قطب الرحى فى تأسيس أسلوبية تطبيقية تكفل إخصاب التنظير القائم على الفعل الإبداعى فى الحدث الأدبى ؟

إننا إذا عاودنا فحص النمطين القائمين أدركنا أن ما أسميناه بأسلوبية التحليل الأصغر أو بأسلوبية السّياق . إنّما مجالها الحدث الفردى فى النّص . فمناطها الواقعة الفنّيّة فى حقلها الضّيّق . لذا يتسنّى لنا ــ فضلا عمّا اصطلحنا به عليها ــ أن نسمّيها «**أسلوبيّة الوقائع**» ،بينما تحرص أسلوبيّة التحليل الأكبر ــ أى أسلوبية الأثر ــ على اكتشاف الظاهرة الفنية من خلال المثال الذى يجسّمها فى الأثر الواردة فيه . لذلك يستساغ أن نسميها أيضا «**أسلوبية الظواهر**» .

وبين هذه وتلك مجال لتصور نمط جديد . ينضوى تحت مجال الأسلوبية التطبيقية . إذ يمتثل لقواعد العمل الميدانى ، ولكنه يسعى إلى إدراك محور الدوران بين الجزء والكل . فيصطنع جسرا من التواصل يفيد فيه الشرح النصّىّ قواعد التأسيس النظرى . إن هذا النمط الذى ندعو إليه لا يكون إلا تحليلا عينيا يدور فى فلك النص ، ليشخص اختباريا الأنموذج الذى صيغ عليه، والقالب الفنى الذى سكب فيه ، ثمّ إنه تحليل تطبيقى يعالج النص الأدبى فى ضوء حيرة مبدئية هى الارتقاء إلى درجة من التأليف عبر التجريد . فهو تحليل هادف لا يرتهن حبيسا لخصائص الأجزاء ، ولا يتطاول على تعميم الجزء الذّرّىّ إلى الكتلة المتجمعة بين دفتى الأثر ، إنها أسلوبية تطبيقية تبحث عما يخلق الفعل الشعرى فى سياق النص . ولا نعنى بالشعرية نمط التركيب الأدائى ، وإنما نعنى الخطاب الذى تحولت مادته اللّغوية إلى نسيج فنى ، فهذه الأسلوبية مرامها تحديد بؤرة الإبداع ، فهى ضرب من التحليل المخبرى على منوال العمل الجراحى : تشريح فتضميد ، تفتح حنايا النص لتمسك بجهازه المتوارى وراء كتلته الظاهرة ثم تعيد التأمل فى تركيبته من خلال بناه المحرّكة .

فالقلق الغالب فى هذا المقام هو اكتشاف نموذج الصّوغ الذى تركب عليه النص ، أى المثال التشكيلى الذى طرّز نسيجه على منواله . وهو ما يفضى قطعا إلى تعيين نقطة الكثب فى الفعل الأسلوبى . بعد كشف مخبأ الإبداع الشعرى .

وإذ قد بان أن مرامنا هو كشف النموذج الأسلوبى من خلال النموذج النّصانى فنسميها «**أسلوبية النماذج**» . حيث تقوم معدّلا تطبيقيا بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر . فتكون بذلك «**أسلوبية النص**» مثلما كانت الأخريان «**أسلوبية السياق**» و «**أسلوبية الأثر**» . وستكفل إمداد جهاز الأسلوبية النظرية بمكتسبات مدققة يستخلص منها روادها مقومات الثبات وحوافز التعديل وستعين المنظرين على تجميع النماذج الإبداعية ، فيستكنهون حقائق الإبداع ، ويمسكون بزمام أدبية الخطاب الفنى ، عسى أن يقبضوا يوما على أعنة أدبية الأدب بإطلاق .

* * *

إن استقراء أوليا لأنماط الصوغ الإبداعى ، قد أوقفنا على جملة من النماذج التركيبية التى تنتظم وفقها مكونات الأسلوب ، وكانت هذه النماذج ــ كلٌّ فى موضعه ــ من التواتر والتحكم بحيث يغدو الواحد منها كالمفتاح الذى لا يتسنى للأسلوبى الولوج إلى مظان النصّ إلا به ، غير أن استكشافنا لقصيدة أمير الشعراء : «وُلِدَ الهدى» قد أوقفنا على نمط جديد من انتظام البنى المحدّدة للفعل الإبداعى ، أطلقنا عليه مصطلح «التضافر» ، وهو لا يتوضح إلا فى ضوء النماذج التركيبية الأخرى التى اشتققناها من مكامن النصوص المستقاة ، وصغنا لها ما يوائم متصوّراتها المجردة* .

فأول نمط نظامى للعناصر الداخلة فى تركيب الظاهرة الأسلوبية هو نمط التّفاصل والذى تأتى الخصائص بموجبه متمايزة ، تتباين فى مواطنها على السلسلة الأدائية ، فى ضرب من التخالف الموضعى ، فتراها فى مجملها سمات متميزة فى طبيعتها ، متفاصلة فى انتظامها ، حتى لكأنها سلسلة من العناصر الجبرية تأتى فى معادلة متعددة المجاهيل على نمط تعاقبى شكله : أ × ب × ج × د ...

والنمط الانتظامى الثانى هو نمط **التداخل** . **وفيه تتوارد الأجزاء فى تواتر دورى ، بحيث يمتزج البعض ببعض الكل الآخر ، فلا يعيد لك السياق صورة مطابقة لما ورد فى السياق الذى قبله ، ولكنه يعيد لك منها ما يمزجه مع مكونات جديدة ، فيحصل من المعاد ومن المستجد تركيب طارىء ، يلتحم بالسياق العام عن طريق البعض المتواتر ، وينفصم عنه مستقلا بذاته . بفضل الجزء المستحدث . وهكذا لوحوّلت الظاهرة إلى تشكيل صورى لحصلت على معادلة جبرية إطارها الرمزى :**

(أ ب + ب ج + ج د) × (د ب + ب أ + أ ج)

ومن أنماط الانتظام البنائى فى توارد الخصائص الأسلوبية الواسمة للنص الأدبى نمط **التراكب** ، وهو أن يتوزع المجموع إلى كتل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا متناظرا . تتقابل فيه الصّور تقابلاً متتاليا . فيكون بين مستويات الأبنية اللغوية المكرسة إبداعيا تنضيد متآلف كما لَوْأنه مذعن للمعادلة المتتالية :

(أ + ب + ج) × (ب + ج + أ) × (ج + أ + ب)

وأما التضافر ــ هذا الذى استنبطناه من مطولة أحمد شوقى «**ولد الهدى**» ــ **فنعنى به أن تنتظم العناصر انتظاما مخصوصا ، يسمح باستكشافها طبق معايير مختلفة ، بحيث كلما تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل .**

فإذا ترجمنا ذلك إلى اللغة الصورية كان لدينا :

معيار كشف ١ = (أ ب + أ١ ب١) × (ب ج + ب١ ج١)
معيار كشف ٢ = (س ص + س١ ص١) × (ص ع + ص١ ع١)
معيار الكشف ٣ = (ع د + ع١ د١) × (د و + د١ و١)

وعلى هذا النمط تركبت قصيدة «ولد الهدى» بحيث غدا «التضافر» ــ كما تكشّف لنا ــ مفتاح سرّها الشعرى ، سنجلوه من

• للقارئ الكريم أن يراجع أحد هذه النماذج الصياغية فى شرح قصيدة أبى القاسم الشابى «صلوات فى هيكل الحب» (فصول ــ المجلد الأول ــ العدد الثانى يناير ١٩٨١)

خلال معايير استكشافية أربعة هى :

معيار المفاصل
معيار المضامين
معيار القنوات
معيار البنى النحوية

فأول تجليات الظاهرة الأسلوبية فى هذه القصيدة انبناؤها على **تضافر المفاصل** ، ونعنى به تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى ، فالقصيدة احتوت على ١٣١ بيتا تدور ـ لبادئ النظر ـ على مدح الرّسول ، ولكن تركيبتها قد جاءت فى شكل مثمّن فيه ثمانى مجموعات دلالية ، تترابط بسبعة مفاصل . أما من حيث الحجم فإنها أجزاء متقاربة الكمّ باستثناء موضوعين ، وهذا تفصيلها :

١ ـ (١ ـ ١٨) = ١٨ : **بشرى مولد الرّسول**
٢ـ (١٩ ـ ٢٣) = ٥ : **معجزات ولادته**
٣ ـ (٢٤ ـ ٤٦) = ٢٣ : **خصاله**
٤ ـ (٤٧ ـ ٦٣) = ١٧ : **معجزة القرآن**
٥ ـ (٦٤ ـ ٨٢) = ١٩ : **الملّة الإسلاميّة**
٦ ـ (٨٣ ـ ٩٢) = ١٠ : **معجزة الإسراء**
٧ ـ (٩٣ ـ ١١٣) = ٢١ : **الجهاد**
٨ ـ (١١٤ ـ ١٣١) = ١٨ : **الاستنجاد بالرسول** .

وما إن نمعن النظر فى تلاحق الأجزاء ، ضمن وحدة الموضوع ، حتى ندرك كيف أن تمفصل المادة الشعرية قد امتزج بتداخل الشحنات المعنوية ، فحصل من ذلك تضافر حول الأغراض الدلالية المركزية ، إلى ما يشبه الألوان الطبيعية الأولية ـ وهى الألوان البسيطة ، غير المركبة ـ ثم أخذ الشاعر فى تركيب هذه الأغراض بعضها إلى بعض ـ على حد ما يركب الرسام الألوان الطبيعية الأولى ـ فيحدث من التركيب الأوّل لون دلالى جديد ، يعيد تركيبه إلى العناصر الأولية الأخرى ، فينبثق نمط متضافر فيه سلّم من نغم الألوان .

فإن نحن رمنا البحث عن هذه الألوان الطبيعية فى قصيدة « **ولد الهدى** » لنستنبط منها المكونات الدلالية الأولى عثرنا على الصورة الثانية من صور التضافر الأربع وهى تضافر المضامين .

* * *

وهنا نقف على الظاهرة المقابلة التى تعطى مبدأ التضافر أبعاده الإبداعية : تلك هى ظاهرة **التصاهر**؛فلو أنك أخذت الجهاز الدلالى الذى تقوم عليه القصيدة برمتها وفككته إلى مركباته ، لا من حيث هى عناصر متجزئة ، ولكنّ من حيث هى هويّات نوعية ، لبان لك أن الخطاب الشعرى ـ كل الخطاب ـ محاوره ثلاثة : **دلالات تتصل** بالرسول محمد ، وأخرى بدينه ـ الإسلام ـ وثالثة **بأمته** ـ المسلمين .

فإذا ترجمنا ذلك إلى مركبات جهاز البث الشعرى رأينا أن ما يتصل بالرسول محمّد يمثل طرف المرْسَل (بالفتح) وما يتصل بالدين الإسلامى يجسم الرسالة ، وأما ما يتصل بالأمة الإسلامية فيقوم مقال المرسل إليه .

لنقم بعملية تحويلية أولى :
من المعلوم أنّ للمضمون الشعرى دلالة ، وأن لكل دلالة مرجعا مفهوميا ، غير أن المرجع المفهومى يكتسب مضمونا هو غير المضمون الشعرى ، فإذا فككنا هذا التعاظل التصورى حصلنا على جهاز مضاعف بين الخطاب الشعرى والخطاب المرجعى ، بحيث تكون لدينا المتقابلات التالية على وجهتين : عمودياً فى شكل متواليات وأفقيا فى شكل متوازيات :

الجهاز الشعرى	الجهاز المرجعى	الجهاز المفهومى
بنية الشعر	محمد	المرْسَل (بالفتح)
بنية الدلالة	الإسلام	الرسالة
الطرف المتلق	الأمة الإسلامية	المُرسل إليه

ولكن الاستتباع المنطق يفضى بنا إلى إجراء عملية تحويلية ثانية ، نعتمد فيها مبدأ تأويل العناصر إلى أطرافها المرجعية ، فالمُرْسِل (بالكسر) فى الجهاز الشعرى هو ـ كما نعلم ـ **أحمد شوق** ، والمرْسَل (بالفتح) فى الجهاز المرجعى هو **الرسول محمد** ، ولكن المرسل إليه فى كلا الجهازين هو واحد ، إذ هو المتلق مطلقا سواء أسلم بالرسالة المحمدية أم لم يسلم ، وسواء أتُلقّن الشعر أم لم يتلقنه .

وعند هذا الحدّ من استخراج أطراف الأجهزة المتعاظلة ـ شعريا ومرجعيا ومفهوميا ـ يتعين التساؤل عن طبيعة العلاقة القائمة بين هذه الأطراف ، وهو ما يفضى بنا إلى نمط آخر من أنماط التضافر الأسلوبى فى هذه القصيدة .

* * *

رأينا أن ظاهرة التضافر تعزى إلى انتظام فى بنية النص فيه من السعة ما يسمح باستكشافها وفق معايير متنوعة ، وكلّما اختلف المعيار أفضى الكشف إلى تداخل جديد ، ورأينا أن القصيدة « **ولد الهدى** » قد جسمت هذه الظاهرة من خلال منظور المفاصل ثم من خلال المضامين .

أما النمط الثالث من أنماط هذه الظاهرة الانتظامية فيتمثل فى **تضافر القنوات** ونعنى بها مجارى الأداء الإبلاغى ، مما يتخذه الشاعر مرتكزا حواريا يصطنع به التواصل حيث لا تواصل ، وفى الشعر العربى صور شتى لهذا التلابس بين جهاز من التواصل فى واقع الأداء اللغوى ـ كما فى المدح أو فى الهجاء ـ وجهاز من التحاور فى واقع الاصطناع الشعرى ـ كما فى النسيب والوجد والمناجاة ـ ومن هذا الصنيع محاورة الخليلين والصّاحب والديار وليلى ...

ولقنوات التصريف الأدائى ميزة نوعية فى قصيدة **«ولدى الهدى»** . وهذه الميزة من الطرافة بحيث تجسم التضافر الذى نحن بصدده : فشوقى يتحدث عن ممدوحه ـ رسول الأنام ـ بأسلوبين ، الأول يعتمد الضمير الغائب (هو) والثانى يعتمد الضمير المخاطب (أنت) .

فلننجز لكلتا الصورتين العملية التحويلية المناسبة لها مع سبر الأغوار التأويلية المتعينة بفعل التحليل .

ففى حالة تصريف قناة المخاطب (أنت) نرى المُرْسِل (بالكسر) فى الجهاز الشعرى ـ الذى هو شوقى ـ يخاطب المُرْسَل (بالفتح) فى الجهاز المرجعى ـ وهو الرسول ـ فيصبح هذا المُرْسَل فى الجهاز المرجعى مُرْسَلا إليه فى الجهاز الشعرى .

أما فى حالة تصريف قناة الضمير الغائب فإن المُرْسِل (بالكسر) فى الجهاز الشعرى ـ وهو الشاعر ـ يخاطب المُرْسَل إليه فى كلا الجهازين ـ وهو المتلقى مطلقا ـ متحدثا إليه عن المُرْسَل (بالفتح) فى الجهاز المرجعى ـ الذى هو محمد ـ فيصبح هذا (المرسل ـ الرسول) موضوعا للرسالة الشعرية .

على أن هذا التشابك المفهومى ، لا يكتسى صبغة التضافر الأسلوبى ، إلا بفضل ظاهرة أخرى هى ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا ، فالشاعر قد أقام أبيات قصيدته (وعددها ١٣١) على تداخل بين الضميرين المعتمدين بصفة متراوحة إحصاؤها كالآتى :

١ ـ (١ ـ٧) = ٧ : هو
٢ ـ (٨ ـ ١٤) = ٧ : أنت
٣ ـ (١٥ ـ ٢٤) = ١٠ : هو
٤ ـ (٢٥ ـ ٩٢) =٦٨ : أنت
٥ ـ (٩٣ ـ ١١٣) = ٢١ : هو
٦ ـ (١١٤ ـ ١٢٣) = ١٠ : أنت
٧ ـ (١٢٤ ـ ١٢٦) = ٣ : هو
٨ ـ (١٢٧ ـ ١٣١) = ٥ : أنت

ويتوقف الباحث الأسلوبى فى هذا المقام جملة من الخصائص المترافقة مع مبدإ التضافر ، نكتفى بالإلماح إليها دون استفراغ لمقوماتها الأسلوبية لأن غايتنا الأولية فى هذا المقام هى إيضاح مبدأ « النموذج » فى حد ذاته ، بغية الإقناع بفعاليته التعليلية اكثر من استقصاء مردوده النوعى فى هذا السياق المخصوص . ذلك أن عملنا هذا ـ وإن بدا على نهج الشرح التطبيقى ـ فإنه خادم للمنطق النظرى ، إذ يرمى إلى إرساء أسس « أسلوبية التمازج » كما أسلفنا

فأول الحقول الخصيبة فى بحث خاصية التضافر ، واستنباط مستنداتها التشكيلية ، تحليل مواقع الانتقال من استخدام **قناة أدائية** إلى أخرى ، وهى مواضع من « الالتفات » تنشأ **فيها علاقة وشيجة** بين تسخير الأدوات اللغوية وتصريف الطاقات الإبداعية على منازل القول الشعرى ، **فهذا العمل** كفيل إذن باستخراج عقد التضافر التى هى « قفلات » المفاصل تشبه « المرافق » **فهى كضفائر توزيع الأجزاء** فى حنايا الكل المتكتل .

فمن ذلك توظيف الشاعر لأسلوب النداء إذ يثنى به على ضمير الغائب فى أول مفرق تضافرىٍّ :

٧ ـ اسم الجلالة فى بديع حروفهِ
أَلِفٌ هنالك واسمُ (طه) الباءُ
٨ ـ ياخير من جاء الوجودَ تحيّةً
من مُرسلين إلى الهدى بك جاؤوا

على أن هذا التعانق اللغوى قد زكاه حصول ائتلاف مزدوج بين هاء (حروفه) وهاء (طه) من جهة ، ثم بين كاف المخاطب فى (بك) وكاف الظرف فى (هنالك) إذ تعود عليها كالرجع أو الصدى ، ومن حيث يقفو فعل (جاؤوا) أثر نفسه فى مطلع البيت (جاء) ويتوسط لفظ (الوجود) طرفيهما فى نغم إيقاعى متضافر الصوت هو الآخر .

وللمفرق الثانى خصائص مغايرة عندما يتحول الشاعر من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب :

١٤ـ وبدا محيّاك الذى قسماته
حقٌّ وغرّته هدى وحياءُ
١٥ـ وعليه من نور النبوّة رونق
ومن الخليل وهديه سيماءُ

فالالتفات هنا منبسط حتى ليكاد يخفى ، وقد خرط الشاعر كل النتوءات اللغوية ، والذى وفر له ذلك تسخيره لضمائر الغائب ، عودا بها على رديف الحاضر : ففى قوله (مُحيَّاك) إحضار لضمير المخاطب وربطه بالاسم المخصوص (المحيّى) ثم الحديث عن قرائنه بضمير الغائب فى (قسماته) و (غرّته)وهو ما يسهّل تواصل الالتفات فى البيت الموالى وما بعده .

ثم يعود الالتفات إلى نبرة قارعة فى المفرق الثالث :

٢٤- يسوى الأمانة فى الصِّبا والصِّدق لم
يعرفه أهلُ الصِّدقِ والأمناء
٢٥- يامَنْ له الأخلاقُ ما تهوى العلا
منها وما يتعشَّقُ الكبراء

فمرّة أخرى نلاحظ التضافر فى أدق صوره ، فالتحفز الذى ساد البيت الأول (٢٤) قد اعتمد تكثيفا مزدوجا ، لحمته لفظية : (الصِّدق) ينادى (الصدق) و(الأمناء) رجع على (الأمانة) . ولكن سداه صوتى ينطلق من حرف الصفير المُرَقَّق فى (سوى) ويتصاعد إلى حرف الصّفير المفخَّم فى (الصِّبا فالصِّدق والصِّدق) .

ثم يحصل الالتفات بضرب من الازدواج اللطيف فى مطلع البيت الموالى : فيه النداء الموهم بالمخاطبة المباشرة ، ثم تليه مُرَاوغة فى تصريف اسم الموصول بما يزدوج فيه الحضور مع الغيبة ، إذ فى صيغة (يا من) ما يحتمل العطف بضمير المخاطب : (يا من لك) أو بضمير الغائب : (يا من له) وهذا ما توخاه الشاعر فَسَبَكَ قالبا متضافرا تمرُّ به وأنت «تستهلك» الشعر قراءةً أو سماعا فلا تكاد تعيه ، وقديعاتب منك الذوق اللاواعى شارح الأسلوب أنْ نبَّهه على مالا يودّ التنبه إليه فكأنما فيه من المكاشفة والبوح ما يزيح الستار عن شيطان الشعر فيتعرى . وفى كل بوح هتك للأسرار . فلم يكن عجبا أنْ كان أقدر الناس على صوغ الكيمياء الشعرية من كان بهم ملك من أملاك التصوف،أو هاجس من هواجس الأرواح .

ومقام «ولد الهدى» على قاب قوسين من هذه المقامات ، والبحر الذى صيغت عليه يكاد ينطق بمنطق الحضرة ... فاعرفه.

وفى المفصل الرابع من مفاصل التضافر على مستوى القنوات الأدائية خصائص تركيبية ليست فى واحد مما سبق :

٩٢- والرُّسْل دونَ العرش لم يُؤذَن لهم
حاشا لغيرِكَ موعدٌ ولقاء
٩٣-الخيلُ تأبَى غيرَ (أحمدَ) حامياً
وبها إذا ذُكِرَ اسْمُه خُيَلاء

أفلا ترى إلى أحمد شوقى كيف عقد بين سيال الضفير المفصلية - أو أطرافها - بغير الصوت وبغير الضمائر ، وإنما بسلك دلالىٍّ يستثير من اللغة طاقتها التضمينية أكثر من اعتماد قدرتها التصريحية ، فالبيت الأول[92] ينطق بذكر (الرُّسل) وهذا اللفظ يتضمن اندراج (محمد) باعتباره بعضا من كل . ثم تتوسط العَجُزَ كاف المخاطب فى (لغيرك) فيقفل الشاعر بهذا الضمير مفصل المخاطبة المباشرة ، وإذا بصدر البيت الموالى[93] يتركَّع على التصريح ويتدعم بذلك البعض من الكل (أحمد) ، فيقع الالتفات عبر قناة دلالية موحية ، تصنع صنيعها فى سُبُل اللثام على أسرار التركيب الفنى .

أما فى المفصل الخامس :

١١٣- حتى إذا فُتِحَتْ لهم أطرافُها
لم يُطْغِهِمْ تَرَفٌ ولا نعماء
١١٤- يامَنْ له عِزُّ الشفاعةِ وَحْدَهُ
وهُو المنزهُ ، ماله شفعاء

فإن أسلوب الالتفات ينحو منحى مغايرا ، إذ ترامت أطراف الحديث عن الممدوح بضمير الغائب فى الأبيات السابقة منذ البيتين ١٠٧ و ١٠٨ فى قوله :

فدعا ، فلبَّى فى القبائل عُصبةٌ
مُستضعفون . قلائلٌ أنضاء
رَدُّوا ببأس العَزْم عنه من الأذى
مالا تردُّ الصخرةُ الصماء

ولما استطرد الكلام عمن حول الرسول الممدوح جاء الالتفات إليه طيعا ، عن طريق أسلوب النداء ، مشفوعا بصيغة الازدواج ، بواسطة الاسم الموصول المشترك ، ومضاعفا بضمير الغائب المتكرر أربعا :

(يا من) - (له - وحده - وهو - ماله)

وفى المفصل السادس نقف على مغايرة أسلوبية جديدة :

١٢٣- أدْعُوكَ عن قَوْمى الضِّعاف لأزمةٍ
فى مثلها يُلْقى عليك رَجَاء
١٢٤- أدْرَى رسُولُ الله أن نفوسَهم
رَكِبَتْ هَوَاها والقُلُوبُ هَوَاء ؟

فبينما ارتكز البيت الخاتم لمسلك المخاطبة المباشرة على التصريح بالضمير فى كلا المصراعين : (أدعوك) فى الصَّدْر ، و (عليك) فى العَجُزُ ، انسحب ضمير الغائب من البيت الموالى ، ليكل أمر الالتفات إلى اللفظ اللغوىّ الصريح المضاف إلى متبوعه إضافة المعلول إلى علته (رسول الله) ، غير أن انْسِحَار هائية الضمير فى أسلوب الالتفات كأنما استدعى حضورها عبر ضمير مطلق فى مقطعه المنفتح الختامى (ها) واستدعى حضور صداها فى هاء هى أصل من الكلمة فضاعفها مرتين :

(هواها - هواء) .

وأما المفرق السابع وهو آخر المفارق بين الكتل الثانى الضابطة لاختلاف القنوات فيتمثل فى العودة الطبيعية من أسلوب تباعد فيه ذكر ضمير الغائب إلى استخدام كاف المخاطب مباشرة منذ مطلع الصدر بلا معاودة .

١٢٦- رقدوا وغرَّهُمُ نعيمُ قوم باطلٌ
ونــعـــيـــمُ قوم فى الـقـيُود بلاءُ
١٢٧- ظـلمُوا شريعَتك التى نلنا بها
مــا لم ينــل فى رومـةَ الـفـقـهـاءُ

وهو نمط من التّدرّج المتنازل نحو نبرة منخفضة لا تقرع المسامع ولا تستثير الذهن فى توليد المضمر من الصريح . ولما كان انسحاب كثافة الضمائر خليقا بأن يحدث فراغا نفسيًا فى استقبال الوقع الإبداعى فقد سد الشاعر خَلَّتهَ بتكثيف معجمى جاءنا بزوجين من المثانى :

فى الصدر : **نعيم باطل ، ونعيم قوم**
وفى العجز : **نلنا بها ما لم ينل** .

* * *

تلك إذن بعض السمات النوعية المتصلة بما أسميناه مواقع الانتقال ، ضمن تحليل هذا المستوى من ظاهرة التضافر . وهو مستوى تضافر القنوات ، فالتشابك المفهومى - كما أسلفنا - لا يكتسى صبغته الإبداعية إلا بفضل النسيج الذى أدار عليه الشاعر توزيع المسالك الأدائية إبلاغيا .

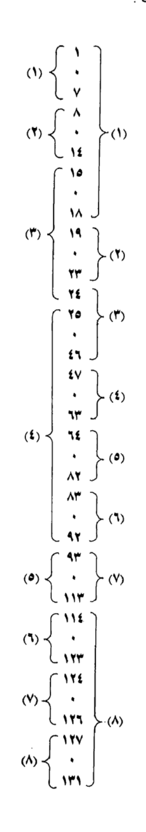
ومن الحقول الخصيبة فى بحث سمة التضافر لاستقراء دعائمها النوعية من حيث التشكيل البنائى كلّياً الوقوف على ظاهرة قد تثير الإعجاب بل العجب تلك هى ظاهرة التناظر التوزيعى .

فلو أننا راجعنا ما أسلفناه فى أول تجليات مبدأ التضافر لتذكرنا أنه قائم على تعاظل المفاصل أو تداخلها ، وقد أوضحنا كيف أنه تشابك بين مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى ، ولكننا تبينا أن القصيدة قد توزعت فى تركيبها إلى ثمانية أجزاء ، تربط بينها سبعة أقفال ، فبان لنا أن بنية القصيدة مثمَّنة ، فيها ثمانى مجموعات دلالية ، وقد أسلفنا تفصيلها مرقّمة متتالية .

والآن وقفنا فى تضافر القنوات على نفس التشكيلية المثمنة : مدارج ثمانية تقرن بينها ثمانية أقفال ، وما كان لهذا التناظر أن يستوقف الأسلوبىّ طويلا ولا أن يثير عجبا لو أن الأجزاء قد تساوت فى حجمها وتعادلت فى توزّعها ، فتطابقت مفاصلها بعضها على بعض . ولكن الذى حصل هو غير ما نتوقع ، فقد انبنت كلٌّ من حركة المضامين وحركة المفاصل على التركيبة المثمّنة ، ولكن أجزاء هذه غير أجزاء تلك ، ومفارق إحداهما غير مفارق الأخرى ، فثمانية تلك غير ثمانية هذه .

ولكن لهذا التباين حدا يقف عنده ، وإلا كان من الشذوذ بحيث ينفر عنه الطرز الإبداعى ، فلا يستحيل به مقوما من مقوماته ، فالأجزاء بين التركيبتين منزاح بعضها عن بعض ، وكذلك مفارق الاقتران ، إلا واحدا .

فانظر فى الجدولين،ووازن بين أعداد هذا وأعداد ذاك،تر هذا التعانق والتشابك . وإن شئت نظرت فى هذا الجدول الكاشف للتناظر حيث تتوالى على اليمين مفاصل المدلولات وعلى الشمال مفاصل القنوات :



أفلا ترى إلى الواحد الشاذ ، هذا المفصل الذى تكونه الأبيات (٩٣ ـ ١١٣) كيف جاء كواسطة العقد بين أطراف متناظرة . ثم ألا ترى إلى الأبنية الكلية كيف تحركت مدًّا وجَزْراً بين إيجاب وسلب ، انسجام ، فانزياح ، فمؤالفة ، فاختلاف :

ـ انسجمت البنى فى تركيبها المثمّن ،
ـ وانزاحت أطرافها ومفاصلها ،
ـ ثم تآلفت فى توائم
ـ ولكنها اختلفت فى احتضانه : هو فى البنية الدلالية سابع التوائم وفى بنية القنوات خامسها .

ذاك من بدائع التضافر .

ولكن ماشأن هذا التوأم الفريد (٩٣ ـ ١١٣) وماعلة شذوذه حين خرج عن الاختلاف فاتفق مفصلاه وتطابقا على بنية المدلول وعلى تركيبة الإفضاء الأدائى ؛ فأما فى مضمونه فقد أداره الشاعر على محور «الجهاد» كما أسلفنا وأما فى تصريفه الإبلاغى فقد استوعبته قناة الضمير الغائب وقد تبيناه ؟

لو كان مقامنا هنا القصد إلى استيعاب الشرح الأسلوبى فى ذاته لأفضنا فى أمره ، ولكننا لما تقيدنا بغرض الاستدلال على مبدإ «أسلوبية النماذج» ، فسنكتفى بالإلماح إليه فى غير استقصاء . إن هذا القسم من رائعة «**ولد الهدى**» لا يتأمل فيه الأسلوبىُّ إلا ويفطن إلى أن صياغته اللغوية قد جاءت من نسيج خاص مغاير لنمط الصوغ السائد فى بقية القصيدة المطولة . **وذلك أنه من الجزالة بحيث يلج بك فى أغوار القاموس التاريخى البعيد ، والسر فيه أن شوقيا قد عطف على أطراف الجهاد بمغازيه الإسلامية ، صور الحرب والفروسية كما رسمتها ريشة أيام العرب وحفظتها لنا مطولات الشعر الجاهلى ، فجاء هذا منثيا على ذاك فى تعانق إيحائى ، يجرُّ الظاهرة الأسلوبية إلى بلوغ تمامها معنى ومبنى .**

كذا يتضافر النَّغم الإسلامى والاستبطان الجاهلى على سبائك اللفظ والتركيب والدلالة :

٩٣ ـ الخيلُ تأبى غير (أحمد) حامياً
وبها إذا ذُكِر اسمُه خُيلاءُ
٩٤ ـ شيخُ الفوارِس يعلمونَ مكانَه
إن هَيَّجَتْ آسادَها الهَيْجاءُ
٩٥ ـ وإذا تَصدَّى للظُّبى فمُهنَّدٌ
أو للرِّماح فَصَعْدَةٌ سَمْرَاءُ
٩٦ ـ وإذا رمَى عن قوسِه فيمينُهُ
قَدَرٌ . وما ترمى اليمينُ قضاءُ
٩٧ ـ من كلِّ داعى الحق هِمَّةُ سَيْفِه
فَلِسَيْفِه فى الرَّاسياتِ مَضَاءُ
٩٨ ـ ساقى الجريح ومُطْعِم الأسرى . ومَنْ
أمِنَتْ سَنَابِك خيلِه الأشلاءُ
٩٩ ـ إنّ الشَّجَاعَةَ فى الرِّجال غلاظةٌ
ما لَمْ تَزِنْهَا رَأْفَةٌ وسخاءُ

ثم يتمادى فراجعه .

ففى هذا ما لو استقصى تحليله على قوالب اللّفظ والتركيب والدّلالة لفسّر لنا ذاك الذى أسلفناه من توالى المفارقة بعد الانسجام ، وتعاقب الاختلاف على المؤالفة .

* * *

فإن نحن عدنا إلى آخر ما انطلقنا منه من أنماط التضافر ، وهو النمط الثالث المتعلق بتضافر القنوات ، ووازنا بين مسلك المخاطَب ومسلك الغائب ، لاحظنا خاصيتين : الأولى تتصل بالمقارنة العدديّة ، فقد استقطبت قناة الضمير الغائب ٤٧ بيتا ، بينما استوعبت قناة المخاطب ٩٠ بيتا . ومفاد ذلك أن التوهّج الإبداعى يمتلئ كما وكيفا فى مخاطبة «الممدوح الغائب» ، مخاطبة هى أغرق فى ابتكار الصورة الخيالية ، لأن نظام التجاور عندئذ يكون أبعد تشابكا بتعاظل الأجهزة المختلفة : الشعرية والمرجعية والمفهومية كما فصلنا بيانه سابقا . وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار اللجوء إلى قناة الضمير الغائب فى ٤٧ بيتا ضربا من المراوحة ، يلوذ فيها صوت الشعر إلى ما يتفادى به تراكم نمط الأداء حتى يتحاشى تشبع الإبلاغ .

فكأنما جدول الضمير (أنت) أصل فرعه الجدول الآخر . أما الخاصيّة الثانية لنفس الظاهرة ـ والتى نستنبطها من استنطاق جدول التعاقب العددى ـ فتتمثل فى الحركة الدّاخلية النّاجمة عن هذه المقارنة العدديّة بين قناتى التصريف الأدائى ، ذلك أننا إذا تغاضينا عن مبدإ التنويع بين الأسلوبين : أسلوب المخاطب وأسلوب الغائب ، لاحظنا أن الحركة تتصاعد تدريجيا (٧ ـ ٧ ـ ١٠) ثم تبلغ قطبها الأقصى ، فترتكح عليه على امتداد ٦٨ بيتا ، وبعدئذ تتنازل بالتدريج حتى تبلغ سفح الختام (٢١ ـ ١٠ ـ ٣ ـ ٥) .

فلو رمنا تجريد بنيه صوريه من بنية الانتظام الكلامىّ فى الخطاب الشعرى ـ وهو ما قد يزعج الشعر وأهل الشعر ـ لأمكننا أن نرمز إلى الحركة الدّاخلية فى توازى نمطى الصوغ الإبداعى بخط بيانى يرسم على محورين متعامدين ، ويكون منحنيا يتصاعد فيبلغ قمته فى نقطة معينة ، ثم ينحنى بعدها متنازلا فيكون نصفاه متناظرين ، لو اتخذت المحور الرأسى وطويت وفقه ما رسمته عليه لتطابق الجناحان . ومعلوم أن المعادلة الجبرية التى تنشئ هذا الخط البيانى فى إحدى احتمالاتها هى من شكل :

$$أ س^{2} + ب س + ج = ٥$$

ولكن الذى يعنينا نحن العاكفين على الإبداع وأساليب الإبداع إنما هو التّذكير بأن الشرط الأساسى لتحول هذه المعادلة الجبرية إلى ذلك الخطّ البيانىّ الذى يسنّمه قمّةً عليا هو أن يكون المحدِّد العددىّ (أ) ذا قيمة موجبة ، إذ لو جاء سالبا لأصبح الخط تنازليّا «قمته» من أسفل .

وسواء أتبنينا قيمة الإيضاح الصّورىّ فى العملية النقدية أم

نقضناها فالثابت ـ بالمصادرة أو بالاستدلال ـ هو أن مدّ الإلهام الشعرى فى «معلّقة» أمير الشعراء ذو علامة موجبة ، فلابد أن يكون لكتلة الأبيات المتجمعة فى قمة الخط البيانى شأن نوعيٌّ فى تجسيم كثافة الإبداع الشعرى . ولما كان الطابع الأسلوبى الواسم للقصيدة هو مبدأ التضافر ، فقد جاء هذا القسم حاملا بكتلة ممتلئة متفجرة صاغت هى الأخرى منتهى صور هذه الظاهرة الأسلوبية ، إذ فى حناياها بلغ التعاظل أقصاه فأتى بالنمط الرّابع والأخير من أنماط التضافر الكلّى وهو **تضافر البنى النحوية** .

* * *

إن هذا المفصل يمثل رابع المفاصل المكونة لمراحل توزيع القنوات التواصلية كما أسلفنا ، ويحتل ٦٨ بيتا هى الأبيات (٢٥ ـ ٩٣) ورأينا أنّها كتلة سَنَميّةٌ بما أنّها واقعة على قمّة الهرم البيانى ، فلو أننا اقتطعناها من القصيدة . واستخرجناها على لوحة الاستكشاف التشريحىّ لألفيناها نموذجا مصغراً يحكى صورة الهيكل الذى انبنت عليه القصيدة بأكملها : فى المقطوعة ما فى القصيدة ، تحفز تصاعدىّ يبلغ ذروته فى مفصل يمتد ١٤ بيتا هى الأبيات (٣٠ ـ ٤٣) ثم يتدرّج نزولا ، فينطبق على هذا الجزء ما كان قد انطبق على الكلّ حين صوّرناه بصورة الرسم البيانى طبقا للمعادلة الرياضية .

إليك بيانه :

لقد عرفنا أن صورة الخطاب فى هذا المساق الرابع قد اعتمدت قناة المحاورة المباشرة بواسطة الضمير (أنت) وفيها نرى (المرسل ـ الباثّ) فى الجهاز الشعرى ـ وهو أحمد شوقى ـ يخاطب (المرسَل ـ الرسول) فى الجهاز المرجعىّ ـ وهو محمد عليه السلام ـ عبر المرسل إليه فى الجهاز المفهومى ، وهو متلقى الرسالتين الدينية والشعرية ، رسالة شوقى بعد رسالة محمد .

وحيث تبينا أن هذا المقطع بمجمله (٢٥ ـ ٩٣) قد جاء ثمرة تحفز تصاعدى (٧ ـ ٧ ـ ١٠ ـ ٦٨) تراوحت فيه القناتان حتى امتلأ المدد الشعرى ، فجاء الإيقاع الإبداعى فيه بالغا تمامه ، فإن حركة الامتلاء قد تكاثفت فى صُلْبه فترقّى الإلهام الفنّى على مدى أبيات خمسة (٢٥ ـ ٢٩) .

ثم تحفَّز الإيحاء الإبداعيُّ ، فتوترت أنغامه ، وتفجرت صياغاته فانثالت طاقته الشّعريّة مُنْعَتِقَةً من تأهُّبها ولم يَرْتَخِ توهجها الانفجارى إلا بعد أن استكمل حلقة دائرية أفرزت ١٤ بيتا ، هى رأس المحور ، وذروة السَّنم ، بل هى القمة ، وقد تضاعفت فتضافرت وجىء بها لوحة للّفظ الشعرى الناهل من معين أهل «الحضرة» . وتلك الأبيات أولها الثلاثون وآخرها الثالث والأربعون . فما شأنها والتضافر ؟

إنها جاءت نموذجا لتضافر جديد هو تضافر الأبنية التركيبية .

فلقد صيغت على قالب نحوى متناسق متخالف فى نفس الوقت . ذلك أنها :

(أ)قد انبنت كلّها على قالب الجملة التلازمية مما يعرف فى علم التركيب الحديث بالجمل ذات الشقين .

(ب) ثم إن تلازمها قد كان من التلازم الشرطى المتمحّض لمعنى الظرف ،

(ج) وكلّها تستند إلى أداة الارتباط (إذا) .

(د)وليس واحد من هذه الأبيات الأربعة عشر إلا وهو مستهل بحرف عطف نَسَقىٍّ هو الواو .

(هـ)فإذا ولجنا صميم التركيب «الشرطى ـ الظّرفىّ» ألفينا الشّقّ الأول منه ـ وهو الذى يعرف فى مصطلحات النحو العربى بجملة الشرط ـ قائماً فى جميع الأبيات على فعل ماض مسنّد إلى ضمير المخاطب المتصل وهو التاء : وإذا سخوت ـ وإذا عفوت ـ وإذا رحمت ـ وإذا غضبت ـ وإذا رضيت ـ وإذا خطبت ـ وإذا قضيت ـ وإذا حميت ـ وإذا أجرت ـ وإذا ملكت ـ وإذا بنيت ـ وإذا صحبت ـ وإذا أخذت ـ وإذا مشيت .

فهذه مواطن الانسجام النّحوىّ إلى حدّ التّطابق التركيبى ولكن الطّريف المعجب ، ممّا لا يدع شكا فى هذه الظاهرة الغريبة ـ نعنى تضافر الأبنية فى تعانق الاختلاف مع الانسجام ـ أنّ الشّقّ الثّانى من الجمل التّلازميّة ، ممّا يعرف فى النّحو العربىّ بجملة جواب الشرط أو الظّرف ، قد جاء فى كلّ الأبيات الأربعة عشر مختلفا فى بنيته اختلافا مطلقا ، إذ ليس واحد من الأبيات بمماثل فى تركيبته النحوية الوظائفية لبيت آخر إذا ما وازنّا بينهما من حيث بنية جواب الشرط الظرفى .

وهذا تفصيله :

٣٠ ـ فإذا سَخَوتَ بلغتَ بالجود المدى
وفعلتَ ما لا تفعل الأنْواءُ

فجواب الظرف قد جاء مزدوجا بالتوازى : جملة فعلية بسيطة هى (بلغت بالجود المدى) عطفت عليها جملة فعلية مركبة إذ انطوت على جملة موصولة ، قامت بوظيفة المفعول به : (وفعلت «ما لا تفعل الأنواء») .

٣١ ـ وإذا عَفَوْتَ فقادراً ومقدّراً
لا يستهين بعفوك الجُهلاءُ

وفيه كان جواب الظّرف مختزلا ، اعتمد الطّاقة التضمينية ، ذلك أن (فقادرا ومقدّرا) مفردان متعاطفان ، يقومان نحويا مقام تركيب إسنادى ، فأما عالم اللسان فيفسّر ذلك باختفاء البنية النحوية مع مستوى الدلالة العميقة مما يجعل التركيب الظاهر ـ وهو البنية

السطحية ـ صورة لعمليات تحويلية مضاعفة ، وأما عالم النحو فيلجأ إلى التقدير ثم إلى افتراض يؤول به المضمر ، كأن يعتبر (قادرا) خبرا لناسخ حذف هو واسمه وتقديره (وإذا عفوت كنت قادرا ...) .

على أن الشق الثانى فى هذه البنية التلازمية قد حوى جملة مردفة هى (**لا يستهين بعفوك الجهلاء**) وحيث جاءت من وجهة نظر بلاغيَّة على أسلوب الفصل ، فهى فى معناها متمحّضة للشرح ، لذلك جاز اعتبارها فى النحو جملة تفسيرية،وقد تنزل منزلة الحال التى صاحبها الضمير المخاطب وهو معرفة .

فهذه بنية لا تشترك مع بنية البيت الماضى فى شئ كما رأيت .

٣٢ ـ وإذا رحمتَ فأنتَ أمٌّ أو أبٌ
هذان فى الدنيا هما الرحَماء

وفى هذا البيت جاء جواب الظّرف اسميا محضا ، أوّله جملة اسمية بسيطة ، ألحقت بها جملة اسمية على نمط الاستئناف رغم حملها شحنة الإيضاح التفسيرى ، فكانت من نوع الجمل البسيطة فى الدّلالة المركبة فى البنية لورود ضمير الفصل (هما) بين مبتدئها وخبرها ، وهو الضمير الذى يجوّز النحاة اعتباره زائدا ـ أى لاغيا ـ فتبقى البنية بسيطة على اعتبار أنه «ضمير العماد» كما سماه شِقٌّ من علماء العرب ، ويجوِّزون اعتباره « مسنداً إليه » جديدا ، فتتحول بنية الجملة إلى التركيب بعد البساطة .

وإذا غضبتَ فإنما هى غضبةٌ
فى الحقّ . لا ضِغْنٌ ولا بغضاء

ويأتى هذا البيت على نموذج طريف ، يمتد فيه الشق الثانى من تركيب الالتزام امتداداً لفظيا ودلاليا دون أن تخرج البنية النحوية عن وحدانية الإسناد ، فجملة جواب الظرف قد جاءت اسمية بسيطة المسند فيها (غضبة) ، والمسند إليه (هى) ولكن الدلالة قد تشعبت بعناصر أخرى هى :

(أ) (إنما) وهى أداة حصر تمحّضت فى هذا السّياق للتوكيد والاستدراك .

(ب) (فى الحق) وهما جارو مجرور يدققان الظّرف الذّى يتعلق به الخبر (غضبة) .

(ج) (لا) وهى التى إذا نفت الجنس أحدثت بنية إسنادية جديدة ، ولكن الشاعر فى هذا المقام قد صرفها إلى نفى ذات المفرد المذكور (ضِغْن) فاستحالت حرف عطف بسيطا ، وجاء لفظ الضّغن مرفوعا منوّنا على غير ما يأتى بعد لا النافية للجنس.

(د) (ولابغضاء) وهو تركيب جزئى يعطف النفى على النفى فى ضرب من التوازى الذّى يغدو ضروريا بمجرّد استعمال النّفى الأوّل .

وهكذا جاء البيت متراكب الدّلالات دون أن يخرج عن مناط البساطة النحوية فى شقّيه ، وكم لهذا التنوّع من وقع على مصدر الإلهام الشعرى ، ولكنه مفتاح اللغة يتوارى خلف أبواب الإبداع فننسى سرّا من أسراره .

ويتوالى التخالف ضمن الانسجام فيأتى البيت الموالى على غير نسق ما سبق :

٣٤ ـ وإذا رضيت فذاك فى مرضاته
ورضى الكثير تحلّم ورياء

إذا بنى جواب الظرف التلازمى على جملة منشقة حافظت على الاسمية فتولد بعضها من بعض . انطلقت بسيطة (**فذاك فى مرضاته**) فأوهمت أن مابعد اسم الإشارة هو جزء متمّمٌ للمعنى فكأنما المسند ، وهو الخبر وارد فيما سيتبع ، والحال أنّ الإسناد قد تمّ ، والذى يسبّب هذا التلابس الخصيب هو ضمير الغائب (فى مرضاته) لأنه يوهم بالعودة على مذكور بينما هو عائد على الموجود المطلق رب الكائنات ، وبذلك جاء التعقيب مباشرا (ورضى الكثير تحلم ورياء) وهى جملة حالية تتبع الأصل اتباع الفرع للكل ، ولكنها قد شحنت بشحنة «المقابلة» ، شأن الضد يقابل نقيضه ، وهكذا تسهم البنية النحوية فى طاقة التوليد المعنوى عبر أنساق النماذج كلاًّ ، واختلافها جزءا .

فإن طلبت شاهدا آخر على التنويع داخل الائتلاف فانظر فى البيت الموالى :

٣٥ ـ وإذا خطَبْتَ فللمنابر هزّةٌ
تَعرو النَّدِىَّ . وللقلوب بُكاء

ألا ترى إلى أحمد شوقى كيف حافظ فى جواب الظّرف التلازمى على نسق الجملة الاسمية فى الإطار الواسع (للمنابرهزّة) ولكنه عَاكَسَ النّموذج السّابق فولّد من الاسمية جملة فعلية (تعرو النّدىّ) جاءت فى شكلها نعتا لـ (هزّة) ولكنها فى مضمونها تؤدّى دلالة الحال ، ثمّ قَلّب المسار فجأة فعاد البناء إلى الإسناد الاسمى فجاء بجملة (وللقلوب بكاء) متناظرة مع (للمنابر هزّة) وقد فصلت بينهما جملة النّعت فقامت مقام محور التناظر .

وهكذا تواجه صورة البناء فى الجمل ماتواجهه الألفاظ من تعاكس المراتب من حيث تقدم الخبر وتأخر المبتدأ فى كلتا الجملتين ، فكل ذلك ممّا يشد الحسّ الفنّىّ إلى هذا الذى تتفق بنيته وتختلف ، فيحدث الوقع بين توقع وعدول وهكذا تطرد الظاهرة فى :

٣٦ ـ وإذا قضيت فلا ارتياب كأنما
جاء الخصومَ من السّماء قضاء

حيث ارتكزت البنية النحوية على الاختزال أولا بموجب حذف خبر (لا) النافية للجنس ، ثم على التمطيط بالاستطراد فى جملة شكلها مصدرية ومساقها استئنافية أمّا منزلتها الوظيفية فالتعليل .

وفيها تعاقدت البنية الفعلية ضمن البنية الاسمية المختزلة ، وهو نموذج نوعى فى مسار هذه الوصلة المقتطعة فى المطوّلة

٣٧ - وإذا حميت الماء لم يورد . ولو
أنّ القياصر والملوك ظماء

وفى هذا البيت نقف عند جواب التلازم على ظاهرة طريفة ، إذ تفرّع عنه فى ذاته تلازمٌ جديد هو شرط مختزل مفتاحه الأداة (لو) التى سبقت بواو الحال ، فدلت على التعارض الدلالى وهو معنى المقابلة ، وهكذا كأنما انحصرت الشحنة الإخبارية التى مدارها نفى الحدث،والمستقاة من قوله (لم يورد) بين قضيتين شرطيتين : قضية بـ (إذا) وأخرى بـ (لو) . وفى ذلك من الموازنة التركيبية ماينسيك وحدانية القالب التلازمى بين الأبيات المتتالية ولاتنس فى هذا المضمار مجيء البيت على مايضاهى التدوير من الناحية العروضية . وهو انعكاس مباشر لنمط التنويع البنائى قطعا .

أما فى قوله :

٣٨ - وإذا أجرت فأنت بيت الله لم
يدخل عليه المستجير عداء

فيحتفظ بظاهرة الوصل التركيبى بين الصّدر والعجز ، ولكنه يخرج فى جملة الظرف عن البنية النحويّة التى استخدمها سابقا إلى تركيب اسمى شَجَرىٍّ ، فيه أصل (فأنت بيت الله) وفيه فرع (لم يدخل عليه المستجير عداء) ، ويرتبط المتفرع بأصله ارتباط الحال التى تكثف المعنى المستلهم من منطلق البيت فى بنيته التلازمية (إذا أجَرْتَ) ثم يعود النَّفس الشعرى إلى مايوهم بالتشابه مع ماسلف إذ يقول :

٣٩ - وإذا ملكت النفس قمت ببرها
ولو انّ ما ملكت يداك الشاء

لكن جملة الشرط المتفرعة قد تفجرت بنيتها الداخلية ، فاستوعبت جملةً موصولة قامت مقام المسند إليه فى التركيب المصدرى (أن ماملكت يداك) ولايبقى من تناظر إلا فى أسلوب الاختزال مع تمحّض الشرط الثانى بـ (لو) إلى التعارض والمقابلة .

٤٠ - وإذا بنيت فخير زوج عشرة
وإذا ابتنيت فدونك الآباء

فإن الشاعر يطلع علينا بخصوصية جديدة ضمن القالب المتوخّى عامّة ، وذلك بتفجير البيت إلى بنيتين تلازميتين فيخرج عن النمط الآحادى ، ليخلق زوجين تركيبيين يظلان منضويين تحت القالب النحوى العام فكأنما هو منذر بانعراج التسلسل البنائى ، وكأنما إلهام الشعر قد أخذ فى الارتخاء فقصر النفس الإبداعى ، فجاء جواب الظرف الأول اختزاليا فى بنية .

ثم يستعيد الشاعر مدده الإبداعى كأنما يسترجع بعضا من قوة ، فيصعد سلّم الصّوغ المركّب فيأتينا ببيتين منسجمين مع القالب الأصلى :

٤١ - وإذا صحبت رأى الوفاء مُجَسَّما
فى بُردِكَ الأصحاب والخلطاء
وإذا أخذت العهد . أو أعطيته
فجميع عهدك ذِمّةٌ ووفاء

فى البيت الأول صعود جزئى بأداة الشرط وفعله ، ثم تدّرج منبسط بجمله فعليّة بسيطة الإسناد ، متكاثرة الأجزاء ، تنطلق من العنصر المسند (رأى) ، ثم يتأجّل ورود المسند إليه (الأصحاب والخلطاء) ويتوسطها المفعول والحال والظّرف ، فتأتى بنية البيت فى تموّج متراوح لا يشط فى حركته ولا ينكسر فى إيقاعه .

وفى البيت الثانى ينفصم الاطراد فيأتى الظرف لأول مرّة مشفوعا بكتلة معطوفة ، تحدث معه توازيا كتوازن كفتى الميزان ، فتقوم أداة العطف كإبرة التراجح (أخذت العهد أو أعطيته) ، وبين الطرفين من التكامل الدلالى مايجعل النقيضين شحنة واحدة بين ذهاب وإياب وماهو «سالب» فى العطاء بمنطق المادة يغدو «موجبا» فى الأخذ ، وماهو عطاء فى القيم المجرّدة يصبح موجبا على موجب .

وما إن ينبسط البناء فى عجز البيت الثانى حتى يأتى البيت القافل مردّدا تلك البنية التى أنْذَرت بتنازل الإلهام نحو سفحه : فكأنما أنار البيت الأربعون ضوءاً أصفر وماهى إلا برهة بيتين حتى «أشعل» الثالث والأربعون الضوء الأحمر إيذانا بختم اللوحة الإبداعية ذات التضافر التركيبى ، ولذلك جاء مزاوجا بين تلازمين :

٤٣ - وإذا مشيت إلى العدا فغضنفر .
وإذا جريت فإنك النكباء

* * *

لا شك أنّ الحافز الذى كان يدفع استقراءنا لقصيدة أحمد شوقى إنّما هو الاستدلال على المقدمات النظرية أكثر من الحرص على استقصاء الخصائص النوعية ، فمرامى البحث كانت منصبة على الظاهرة دون مشخصاتها ، ذلك أن السرد التطبيقى إذا انطلق من براهين أو مسلمات تنظيرية استهدف الشمول وكشف مقومات النص ، أما إذا حرّكته غاية الاستدلال على المقدمات النظرية نفسها فإن مقياس التوفق يضبط بمقدار اقترابنا من المنطلقات التى ننشدُ لها البراهين .

إن مبدأ القول بالنماذج لا ينفك يراودنا حتى لنكاد نجزم بأن إبداعية أى نصّ أدبى لا يفسرها إلاّ الاهتداء إلى النموذج الأسلوبى الثاوى وراء بنيته الصياغية ، والذى يُستصفى من خلال مراتب البناء ، بدءاً بالأصوات والمقاطع والألفاظ ، وختما بالمضامين الدلالية ، بعد المرور بالتراكيب النحوية المتعاقدة .

لقد رأينا كيف انبنت قصيدة « **ولد الهدى** » على نموذج أسلوبى مداره ظاهرة التضافر : تحققت فى المفاصل والمضامين ، وأجريت فى القنوات الأدائية ، ثم تشكّلت فى البناء التركيبى ، فجاء النص نسيجا لُحْمَتُه الائتلاف وسَدَاه الاختلاف ، فلا التكثيف بمفض إلى الإشباع ولا الاطراد ببالغ حدّ الرتابة ، فإذا بالتضافر صورة للتعدد فى صلب الوحدة ، وإذا به مفتاح تنكشف به إبداعية الشعر فى إحدى اللوحات الروائع التى خطتها ريشة أمير الشعر .

ومن شاء التوسل بالتشكيل الصورى تراءت له « **ولد الهدى** » هرماً، وأجهاته الأربع هى : المفاصل والمداليل والقنوات والبنى النحوية ، وهو زجاجى المادة بلوريُّ التركيب ، يدور على رَكْحِ محوره البناء الشعرى ؛ يخترقه فيجمع قمّته إلى مركز قاعدته فمن أىّ الواجهات نظرت بدت لك البلورات متعاكسة الإشعاع ، فإذا أدرت الهرم على قطبه الرّأسى تبدّلت انكسارات الأشعة ، وتحوّلت صور البلّورات عند انعكاسها على سطح الواجهات .

أما مركز ثقله فهو نقطة الكثافة المولّدة للأشعّة توليد التضافر للطاقة الإبداعية عند تمازج المكونات .

أفكنت ترى « ولد الهدى » لو لم يكن بعض السحر من الحلال ؟

ملحق :

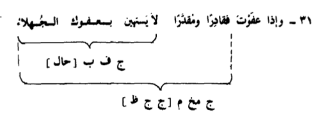
الاصطلاحات :

إ = اسمية
ب = بسيطة
ج = جملة
ج ج ظ = جملة جواب الظرف
ج ش = جملة الشرط
ج ج ش = جمله جواب الشرط
ج ش = جملة شرطية
ف = فعلية
م = مركبة
مخ = مختزلة
مص = مصدرية
مع = معطوفة
مف = مفعول
مو = موصولة

٣٠ ـ وإذا سخوت بلغت بالجود المدى وفعلت ما لا تفعل الأنواء

ج د ب [صلة]
ج مو [مف به]
ج ف م [مع]   ج ف ب [ج ج ظ]

٣١ ـ وإذا عفوْتَ فقادِرًا ومقدِّرًا لا يَستهين بعفوك الجُهلاء



٣٢ ـ وإذا رحمْت فأنت أم أو أب هذان فى الدنيا هما الرحماء

ج إ ب [خبر]
ج إ م [تفسيرية]
ج إ م [ج ج ظ]

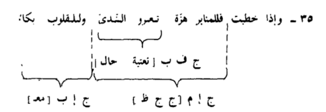
٣٣ ـ وإذا غضبت فإنما هى غضبةٌ فى الحق لا ضغن ولا بغضاء

ج إ ب [ج ج ظ]

٣٤ ـ وإذا رضيت فذاك فى مرضاته ورضى الكثير تحلّم ورياء

ج إ ب [حالية مقابلة]
ج إ م [ج ج ظ]

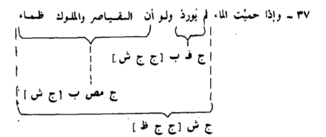
٣٥ ـ وإذا خطبت فللمنابر هزّة تعرو الندىّ وللقلوب بكاء

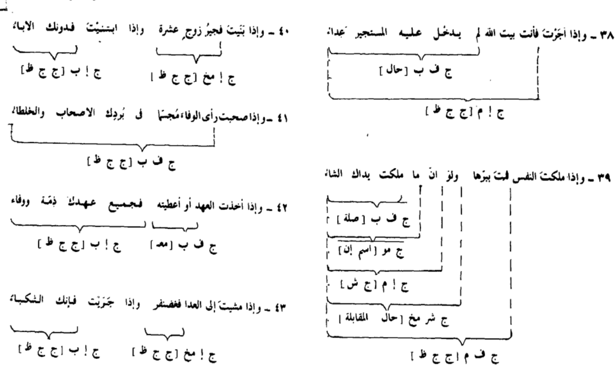


٣٦ ـ وإذا قضيت فلا ارتياب كأنما جاء الخصوم من السماء قضاء

ج ف ب [حالية]
ج إ مخ م [ج ج ظ]

٣٧ ـ وإذا حميْت الماء لم يُورَدْ ولو أن القياصر والملوك ظماء





٣٨ ـ وإذا أجَرْتَ فأنت بيت الله لم يدخل عليه المستجير عداءُ
ج ف ب [حال]
ج ! م [ج ج ظ]
٣٩ ـ وإذا ملكتَ النفس قمتَ ببرّها ولو انّ ما ملكت يداك الشاءُ
ج ف ب [صلة]
ج مو [اسم إنّ]
ج ! م [ج ش]
ج شر مخ [حال المقابلة]
ج ف م [ج ج ظ]
٤٠ ـ وإذا بَنَيتَ فخيرُ زوجٍ عشرة وإذا ابتنيْتَ فدونك الآباءُ
ج ! مخ [ج ج ظ]
ج ! ب [ج ج ظ]
٤١ ـ وإذا صحبت رأى الوفاءَ مُجسّما في بُردِك الأصحاب والخلطاءُ
ج ف ب [ج ج ظ]
٤٢ ـ وإذا أخذت العهد أو أعطيته فجميع عهدك ذِمّة ووفاءُ
ج ف ب [معه]
ج ! ب [ج ج ظ]
٤٣ ـ وإذا مشيتَ إلى العدا فغضنفر وإذا جَرَيْتَ فإنك النكباءُ
ج ! مخ [ج ج ظ]
ج ! ب [ج ج ظ]



تحقيق نسبة النص إلى المؤلف

دراسة أسلوبية وإحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي

سعد مصلوح

١ ـ مقدمة فى تحديد المشكلة وكيف عالجها الدارسون :

من المعروف أن جانبا ليس بالهين من تراثنا القديم والحديث لاسيا فى مجال الأدب مايزال مجهول المؤلف . كما أن بعضه مايزال موضع جدال فى أمر نسبته إلى مؤلف بعينه.حين ترشح الأدلة المتعارضة أكثر من مؤلف للنص الواحد وحين تنعدم الشواهد الوثائقية والنصية المرجحة أو النافية لهذا الاحتمال أو ذاك يجد الباحث نفسه فى مواجهة مباشرة مع النص وحده . وهذا يشكل بدوره أحد التحديات العلمية التى توجب عليه أن يعيد النظر فى أدواته ووسائله المنهجية ليرفع من كفاءتها وقدرتها على مواجهة المشكلة،ومحاولة حلها على أساس علمى مقبول .

ولاشك أن مواجهة النص هى مغامرة علمية على جانب كبير من الخطورة ، كما أنها فى إيجاز معبر مواجهة للغة النص ، ومحاولة للكشف من خلالها عما يمكن تسميته « البصمة الأسلوبية » stylistic fingerprint التى يمتاز بها شاعر أو كاتب من سائر مَن عداه من الشعراء أو الكتاب ، وبها أيضا يمكن الاهتداء فى أى محاولة علمية للكشف عن شخصية « المؤلف المجهول » المستخفية خلف قناع من اللغة .

وسبيلنا الوحيدة إلى هذا الكشف هو تحديد السمات الأسلوبية الفارقة بين أسلوب منشىء بعينه وغيره من المنشئين كما تظهرنا عليها النصوص الثابتة النسبة له ، متخذين إياها نمطا للقياس Norm ، ثم مقارنة ماتوصلنا إلى تحديده من سمات بنظائره فى النصوص التى هى موضع النظر ؛ لنحدد بذلك مدى التطابق أو التشابه أو الانحراف عن النمط المتخذ معيارا للقياس . وهكذا يمكن أن نرجح إثبات النسبة أو نفيها على أساس من الدراسة الموضوعية للنصوص .[١]

ولقد عنيت الدراسات الأسلوبية ، ومانزال تعنى ، بقضية تحقيق نسبة النصوص غير ذات النسب الصريح إلى مؤلفيها ، وحاول علماء هذا الفرع من فروع البحث اللغوى أن يبتكروا من الوسائل المنهجية مايعينهم على تحقيق هذه الغاية ، وكان علم الإحصاء الأسلوبى Stylostatistics فى مقدمة مااعتمدوا عليه فى مباحثهم الاسلوبية بوجه عام ، وفى هذه المسألة التى نحن بصددها على وجه الخصوص[٢] ؛ ذلك أن ارتباط الإحصاء الأسلوبى بهذه المسألة قد بدا وثيقا منذ أوائل نشأته فى أواسط القرن التاسع عشر حين كتب

أو غسطس دى مورجان Augustus De Morgan أستاذ الرياضيات بجامعة لندن رسالة إلى صديقه و.هيلد W. Heald في عام ١٨٥١ يظهر فيها ماأثار اهتمامه من ارتباط بيّن الشخصية والأسلوب. وقد اقترح دى مورجان فى رسالته على هيلد أن يقوم بإحصاء لطول الكلمة فى نصوص يونانية متنوعة لكى يثبت أن الشخص الواحد يكون منسجماً مع نفسه من حيث الخواص الأسلوبية حتى حين يكتب فى موضوعين مختلفين أكثر من شخصين مختلفين يكتبان فى موضوع واحد[٣].

وعلى الرغم من أن العهد بشاعر العربية الكبير أحمد شوقى مايزال غير بعيد. وأن عددا ممن صادقوه وعاشوا معه مشكلات عصره مايزال حيا فإن جانبا من النتاج الشعرى الذى نشر فى حياته بتوقيعات مستعارة أو غفلا من التوقيع يثير الخلاف حول نسبته إلى شوقى أو غيره من شعراء طبقته. ولقد توافرت الدواعى لحمل شوقى وغيره من شعراء جيله على ارتكاب هذه الطريقة فرارا من ضغوط الصراع السياسى بين محاور الاستقطاب الثلاثة: الخلافة العثمانية والقصر والاحتلال الأجنبى. وكانت هذه الحقيقة هى منشأ الخلاف حول نسبة ذلك الشعر فى حياة الشاعر.

ومن الإنصاف أن نذكر بالإعجاب والتقدير ذلك الجهد الدائب المشكور الذى بذله **الدكتور محمد صبرى** وماتحمله من عناء الرحلة فى بطون الصحف والمجلات القديمة. ومن مشقة استنطاق الرجال حتى وفق إلى جمع عدد كبير من القصائد والمقطوعات منها ماصحت نسبته إلى شوقى على وجه القطع؛ وهى القصائد الممهورة بتوقيعه ولم تَردْ مع ذلك فى ديوانه المنشور. ومنها مايكاد يرقى فى حجيته إلى مرتبة القطع. وهى القصائد الممهورة بإمضاء مستعار تكشفت حقيقته مع الزمن. ومنها ماينسبه المحقق إلى شوقى اعتمادا على تمرسه الطويل بالشعر والشعراء. ولاسيما من أهل ذلك العصر الذى كان المحقق أحد شهوده؛ وهو يرى «**أن لكل شاعر نَفَساً وأسلوبا. وأن الحكم على نَفَس الشاعر وأسلوبه يتطلب ممارسة طويلة للشعر نظما ودراسة ونقدا**». وقد استطاع بما تهيأ له من ذلك أن يتعرف إلى القصائد التى نسبها إلى شوقى مستدلا كما يقول:

«(**بالأنفاس النمامة). التى تؤلف بامتزاجها بالأسلوب امتزاج الروح بالجسد ملامح الشخصية ... كما أن ذلك الشعر «المجهول» كثيرا ماكان ينبه الأصداء البعيدة النائمة فى فؤادنا فنستدل بها عليه**»[٤].

على أن المحقق يقرر أن الخطأ فى نسبة هذا النوع الأخير من القصائد وارد، فيقول: «**إننا لاندعى العصمة فى كل مانسبناه لشوقى من شعر مجهول النسب. ولكن فى استطاعتنا أن نؤكد إذا كان هناك خطأ فإن نسبة الخطأ لاتتجاوز قصائد أو مقطوعات معدودات ... وقد يصحح النسب أحيانا بعد سنوات، وأحيانا بعد قرون لأن الأمر اجتهادى بحت**»[٥].

ولاشك عندنا فى أن الاحتكام إلى الذوق المدرب فى إثبات النص لمؤلف بعينه أو نفيه عنه كثيرا مايؤدى إلى أحكام صائبة.

ولعل مصداق ذلك ـ فيما نحن بصدده ـ ماأورده الدكتور صبرى فى مقدمته للشوقيات المجهولة حين قال: «**أذكر أنى فى أثناء مطالعتى الثانية فى (الجريدة الأسبوعية) وجدت دورا غنائيا فيه أنفاس شوقى وروحه وريحه وريحانه فاتصلت على عجل عند عودتى من القلعة بطاهر حقى وأسمعته فى (الهاتف) أول الدور فإذا به ينشده حتى أتى على آخره. قلت: لماذا لم تنبئنى به؟ قال: لاأتذكر**»[٦]. بيد أن عتماد الذوق فى غياب المعايير الموضوعية لايمكن أن يسلم من الخطأ فى كل حال كما أقرّ بذلك المحقق، وليس من اليسير على الباحث أن يطمئن تمام الاطمئنان إلى حكم يقوم على التماس أنفاس الشاعر وروحه وريحه وريحانه، لو لم يعضد ذلك الحكم بشهادة معاصر وثيق الصلة بالشاعر وشعره؛ ومن ثم تبقى الحاجة أشد إلحاحاً إلى إعمال المعايير الموضوعية القادرة على تمييز الخواص الأسلوبية وقياسها.

وثمة قضية أخرى تمتاز بالأهمية والطرافة فى آن معا. فقد وقع لنا كتاب مطول فى جزءين **للدكتور رءوف عبيد** بعنوان «**الإنسان روح لاجسد**». استلفت نظرنا فيه ماأورده المؤلف بالفصل الحادى عشر من الجزء الأول تحت عنوان «**أشعار للمرحومين أحمد شوقى وحفنى ناصف تتحدى المكابرين**»[٧].

وفى هذا الفصل يؤكد المؤلف أن نتاج أمير الشعراء لم يتوقف بموته. وأنه مايزال يخاطبنا من عالم الغيب بأشعاره متحسسا آلام وطنه ومواطنيه، ومعبرا عنها فى قصائد يصفها المؤلف بأنها «**تعالج فنونا من الشعر هى نفس الفنون التى ألفناها من شوقى خلال حياته الأرضية. ولها نفس الطابع والأسلوب واللغة والبناء الفنى، ونفس الشاعرية والطريقة بحيث يكاد القارىء يتمثل شوقى واقفا يلقى الشعر**»[٨].

وفى عام ١٩٧١ أصدر الدكتور رءوف عبيد كتابا يتضمن مسرحية بعنوان «**عروس فرعون**»[٩] وعدداً آخر من الأعمال الشعرية والنثرية منسوبة إلى روح شوقى. وعرض فى مقدمة الكتاب لشخصية الوسيطة وتاريخها الطويل مع روح أمير الشعراء، ثم قدم تفسيره لما اشتمل عليه بعض هذا الشعر من أخطاء لغوية ونحوية وعروضية ماكان ليرتكبها شوقى فى حياته مرجعا ذلك إلى صعوبة الأبيات وأخطاء الإملاء والحالة النفسية والبدنية للوسيطة، ومذكرا بأن «**شوقى نفسه ـ رغم شاعريته الفذة التى قلما يجود التاريخ بمثلها ـ كان عرضة لبعض الأخطاء اللغوية والعروضية التى كان بعض النقاد يتسقطها له فى المؤلفات الأدبية، وفى الصحافة السيارة**»[١٠]. وينتهى المؤلف إلى تقرير عجز «مادية الوجود» عن تعليل هذا المستوى من الشعر الراقى الغزير «الذى يلتئم ـ فى كل خصائصه ومميزاته ـ التئاما تاما مع شعر أمير الشعراء، كما يلتئم مع ذكرياته العائلية وفنونه واتجاهاته الخلقية والروحية والعقيدية والقومية والوطنية»[١١].

بيد أن الحرى حقا بالاهتمام فى كتاب «**عروس فرعون**» هو مجموعة من التقارير لعدد من النقاد والشعراء، استكتبهم ناشر الكتاب آراءهم فيما عرض عليهم من شعر ونثر منسوب إلى روح أمير الشعراء.

ومن المتوقع أن يكون مدار الحكم على صحة نسبة هذا الشعر إلى

شوقى هو مدى مالوحظ من التشابه بين الشعر المنسوب إليه بعد وفاته وشعره الثابت النسبة إليه فى حياته ، وقد قرر أكثر من شاركوا فى هذا لاستفتاء وجود مشابه متنوعة بين هذين الضربين من الشعر[١٢] وتفاوتت عباراتهم بين التحمس للقول بالتطابق التام للخصائص الفنية والموضوعية فى كلا الضربين ، والإقرار المتحفظ بوجود بعض ملامح من التقارب أو التشابه . هذا وإن اجتمعت كلمة أكثرهم على وجود عدد من الأخطاء اللغوية ، ووهن وتهافت فى النسيج اللفظى لبعض الأبيات،وهو ماسبق أن قدمنا تفسيره من وجهة نظر ناشر الكتاب . أما وجوه الشبه التى استظهرها هؤلاء وهؤلاء فقد شملت ملامح تتعلق بالشكل مثل إيثار بحر الكامل ، وتصريع المطالع ، وكثرة الصيغ الإنشائية من نداء وتعجب واستفهام ، ورصانة بعض القوافى ورنائها ، وطول النفس ، وجزالة التعبير فى بعض الأبيات . وبرز من ملامح المضمون : التوسع المجازى فى دلالة بعض الكلمات وتشابه القاموس الشعرى والموضوعات والاتجاهات الدينية والخلقية والوطنية .

والذى نلاحظه على ماسبق من أحكام أنه قد صيغ فى عبارات على درجة كبيرة من المرونة وعدم التحديد. وليس بالمستغرب من كثير من الشعراء والنقاد أن يسوقوا أحكامهم فيما ألفناه من تلك العبارات الذوقية المعبرة عن وجدان الشاعر أو الناقد لما يقرأ من شعر أو نثر. وقد تكون هذه الأحكام صائبة وقد لاتكون ، ولكن التدليل على صوابها أو خطئها بالدليل العقلى أدخل فى باب المستحيل . أما الذى وقع مناً موقع الدهشة فهو التقرير الذى كتبه **الدكتور إبراهيم أنيس** ، وقد عبر فيه عن تصوره الخاص لعلاقة علم اللغة بقضايا النقد الأدبى فقال : «**ومع أنى لست من رجال النقد الأدبى ؛ إذ تكاد دراستى تقتصر على الصوتيات واللغويات رأيت بعد تردد أن أدلى بدلوى فى الدلاء على قدر ماتسمح به دراستى وتخصصى المحدود**» . **وأعجب من ذلك قول الدكتور أنيس فى تقريره : «إن لنقاد الأدب مقاييس اهتدوا إليها واستقرت عليها دراساتهم ، وهم يؤكدون لنا أن فى استطاعة الناقد الماهر أن يستشف عن طريقها موقف النماذج الأدبية غير المنسوبة فينسبها لصاحبها»**[١٥] . ووجه العجب فيما ذكره الدكتور أنيس يأتى من أمور :

أولها : أن وثاقة العلاقة بين علم اللغة وعلوم الأدب من الوضوح بحيث لاتحتاج إلى دليل . ويشهد لذلك أن الدكتور أنيس مس الكثير من قضايا الأدب والنقد والبلاغة فى كتابيه الرائدين «**دلالة الألفاظ**» و«**موسيقى الشعر**» دون أن يحس هو ، أو يحس القارىء أنه أقحم نفسه فى ميدان غريب على اختصاصه .

وثانيها : أن القضية التى نحن بصددها ، وأعنى قضية الكشف عن المؤلف المجهول لنص ما،هى قضية أسلوبية فى جوهرها ، وهى تقع بذلك فى القلب من مبحث الأسلوب الذى هو من مجالات الدرس اللغوى لامشاحة فى ذلك .

وثالثها : أنّا لم نعثر - فى حدود ماقرأنا - على كتاب نقدى ناقش مؤلفه هذه المشكلة ، وبسط فيه مثل هذه المقاييس ، وضرب لها من الأمثلة الكافية والمقنعة مايسر به استعمالها ويشيعه بين الدارسين ، كما أن الدكتور أنيس لم يشر فى تقريره إلى أى مرجع نقدى يفيد فى هذا الباب .

لذلك كله لايمكن قبول القول بمحدودية الدراسة الصوتية واللغوية وقصورها عن تناول كثير من مشكلات النص الأدبى بالبحث . أما قول هذا الرائد الكبير : «**ولست أزعم أن لى مثل هذه القدرة التى لهؤلاء النقاد ؛ لأنها تتطلب فوق دراسة الشكل من أوزان ونظام صوتى أمورا أخرى من حيث الأخيلة والصور التى هى ربما الهدف الحقيقى فى النص الأدبى**»[٦] نقول : **إن مثل هذا القول ينبغى أن يحمل على التواضع ؛ ذلك أنه حتى الأخيلة والصور إنما هى فى النص الأدبى رسالة لغوية لايمكن تحليلها على وجهها دون مواجهة لخصائص اللغة التى كتبت بها الرسالة.ومن هنا نتوقع أن يكون لدى الدارس اللغوى الكثير مما يمكن - بل مما ينبغى - أن يقال عند دراسة النص الأدبى** .

ولقد كان لنا فى كل ماتقدم حافز إلى مدارسة مشكلة الشوقيات الثابتة والمنسوبة من منظور لغوى أسلوبى فى مظاهرها الثلاثة :

المظهر الأول : شعره الصحيح النسب والمنشور فى ديوانه المعروف بالشوقيات ، وقد توالى صدور أجزائه على النحو التالى[١٧] :

(١) **الجزء الأول من الطبعة القديمة بمقدمة للشاعر ، وقد صدر عام ١٨٩٨ ، وأعيد طبعه بنصه عام ١٩١١ .**

(٢) **الجزء الأول من المجموعة الجديدة الكاملة ، وصدر عام ١٩٢٦ .**

(٣) **الجزء الثانى من هذه المجموعة ، وصدر عام ١٩٣٠ .**

(٤) **الجزء الثالث ويضم المراثى ، صدر بعد وفاة الشاعر عام ١٩٣٦ .**

(٥) **الجزء الرابع : أصدره محمد سعيد العريان عام ١٩٤٣ . وهو كما تحدث عنه ناشره : «بقية أو شيء كالبقية التى لم تنشر فى الأجزاء الثلاثة الأولى»**[١٨]

المظهر الثانى : الشوقيات المجهولة التى قام بجمعها وتصنيفها والتعليق عليها الدكتور محمد صبرى ، وصدرت فى جزءين ؛ ضم أولهما القصائد التى يرجع تاريخها إلى الفترة الواقعة مابين عامى ١٨٨٨ و١٩٠٣ ، ويضم الثانى قصائد الفترة الباقية من حياة الشاعر (١٩٠٤ - ١٩٣٢) .

المظهر الثالث : القصائد المنسوبة إلى روح شوقى ، ونسميها اختصارا القصائد الروحية دون أن يعنى ذلك تسليمنا سلفا بصحة الدعوى) . وقد نشرت قصائد منها فى مجلة «**عالم الروح**» التى كان يصدرها احمد فهمى أبو الخير[١٩] . وأعيد نشر قدر صالح منها مع قصائد جديدة فى كتاب الدكتور رءوف عبيد «الإنسان روح لاجسد» بجزءيه . وفى كتاب «عروس فرعون» اللذين أسلفنا إليهما الإشارة .

والسؤال الذى يطرح نفسه علينا الآن هو :

هل لهذه النوعيات الثلاثة من القصائد مصدر واحد ؟ أو بعبارة أخرى : هل يُحتمل أن يكون شوقى،الذى هو بالقطع صاحب الشوقيات الثابتة،هو نفسه صاحب الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية ؟ .

وهدفنا من هذا البحث أن نقدم إجابة مدعومة بالدليل الإحصائى على هذا السؤال ، معتمدا فى الدليل الإحصائى على عالم الإحصاء الإنجليزى الشهير يول **G. Udny Yule** فى مقياسه الذى ابتكره وطوّره واستخدمه فى تمييز أساليب المنشئين ، والكشف عن جوانب الغموض فى نسبة النصوص المجهولة المؤلف . وسنعالج على الترتيب النقاط التالية :

(أ) المقيـــــاس .
(ب) تحديد العينات المدروسة .
(ج) نتائج القياس .
(د) تحليل النتائج .

٢ ـ المقيـــاس :

ليس حتما أن يكون حكم الذوق ونتيجة القياس على طرف نقيض،والغالب أن يتفقا مادام الحكم صادراً عن ذوق صقلته الخبرة والممارسة الطويلة لشتى فنون الأدب وأساليب الأدباء . ذلك ماأكدناه فى غير موضع من دراسات سابقة[٢٠] ، ونعيد تأكيده هنا . غير أن الخبرة والممارسة من الأمور التى تستعصى على التحديد ، كما أنها مجال خصب لاختلاف الآراء والأنظار ، ومن ثم لاينبغى أن ننتظر من الأحكام الذوقية أن تكون منوطة بأوصاف ظاهرة منضبطة يمكن على أساسها إقامة موازين المفاضلة والترجيح بين الآراء عند الاختلاف ، وقضية الشوقيات الثابتة والمنسوبة هى أحد الأمثلة الواضحة لهذا الأمر ؛ إذ رأينا كيف تفاوتت الآراء فى نسبة القصائد الروحية مابين مثبت ومنكر ومتردد بين الإثبات والإنكار، لذلك لم يكن بُدٌّ من محاولة البحث عن مقياس يجرى تحكيمه عند الاختلاف . وشرط هذا المقياس أن يكون موضوعيا Objective وثابتا Reliable وصحيحا Valid ، وقد اجتمعت هذه الشروط ـ على النحو الذى سنبينه فيما بعد ـ فى مقياس للعالم الإحصائى البريطانى يول اقترحه للتمييز بين البصمات الأسلوبية للمؤلفين . وهذا ماسنحاول الإبانة عنه فى هذه الفقرة من البحث .

والخصائص الأسلوبية تتنوع تنوعا شديدا . فمنها ماينتمى إلى بنية النص فى ذاته ، ومنها مايخصص العلاقة مابين النص Text والموقف Context أو ـ بعبارة أخرى ـ مابين المقال والمقام . والنوع الأول من هذه الخصائص لغوى محض . بمعنى أنه نمط خاص من أنماط الاستعمال اللغوى يمتاز به أديب من أديب . وهذه الخصائص اللغوية التى تشكل بنية النص تتنوع بدورها أيضا إلى خواص صوتية وأخرى صرفية أو تركيبية أو معجمية أو دلالية . والكشف عن هذه الخواص منوط بمستويات التحليل اللغوى المختلفة . حيث يستخدم الباحث طاقما متكاملا من الوسائل التحليلية تنبثق فى مجموعها عن الطراز النحوى Grammatical Model الذى يرتضيه الباحث أساسا لتوصيف الأسلوب وتشخيصه[٢١]

وليست الظواهر اللغوية جميعها على مستوى واحد من حيث قابليتها لعمليات التشكيل الأسلوبى processes of stylization ؛ فالظواهر الصوتية ـ بحكم طبيعتها ـ تخضع للنظام الصوتى فى اللغة أكثر من خضوعها للصنعة الأسلوبية . وإذا قارنا بين الظواهر الصوتية وظواهر التركيب النحوى بهذا الاعتبار وجدنا أن هذه التراكيب ـ بالرغم من خضوعها لنظام اللغة ـ تتيح للمنشىء حرية أكبر يظهر بها تميزه الأسلوبى ؛ وذلك لتعدد إمكانات التنويع بين الجمل البسيطة والمركبة ، والجمل القصيرة والطويلة ، والتقديم ، والتأخير والحذف ، والذكر ، والفصل والوصل ، واستخدام الروابط وغير ذلك .

أما مجال المفردات واستخدامها فهو ـ بلاشك ـ أكثر أنواع الظواهر اللغوية قابلية للتشكيل الأسلوبى . ومن ثم فإن التميز الأسلوبى يظهر واضحا فى هذا المجال أكثر من غيره ؛ ولذلك اتجهت معظم المقاييس الهادفة إلى تحقيق نسبة النصوص إلى أصحابها نحو قياس المفردات واستخدامها بطرق مختلفة .[٢٢] وقد أسهم فى صياغة هذه المقاييس عدد من اللغويين منهم جيرو **Guiraud** وجوزفين مايلز **Gosephine Miles** وڤاتساك **Vasak** وغيرهم[٢٣] . ومن بين الخصائص الأسلوبية التى حظيت بالاهتمام خاصية تكرارية المفردات ، وهذه هى الخاصية التى ابتكر يول مقياسه بهدف تحديدها كملمح أسلوبى .

ويعود تاريخ هذا المقياس إلى عام ١٩٤٤ حين أصدر يول كتاباً له بعنوان :

«Statistical Study of Literary Vocabulary», Cambridge University Press, 1944.

وفى الفصلين الثالث والرابع من الكتاب شرح المؤلف مقياسه شرحا مستفيضا ، وبيّن الأساس الإحصائى له . وقدّم فى الكتاب عددا من تطبيقات المقياس أثبتت قدرته على تمييز البصمات الأسلوبية للمؤلفين .

وقد أطلق يول على مقياسه مصطلح «الخاصية» the characteristic ، وأراد له أن يكون مقياسا تتوافر فيه **صفة الموضوعية** بحكم كونه مقياسا لفحص المادة المدروسة ، لايتأثر برغبات الدارس أو فكرته السابقة أو ميوله . **وصفة الصحة** بحكم صلاحيته لقياس خاصية تكرارية المفردات وهى من أهم السمات المميزة الفارقة بين الأساليب ، **وصفة الثبات** لأن نتائجه لاتتغير مادامت تطبق على نفس المادة وبنفس الشروط .

ويمتاز هذا المقياس بميزة ذات أهمية كبرى فى تحليل الأساليب ، فقد صاغه صاحبه بحيث لاتتأثر نتائجه الإحصائية بطول العمل المدروس ، ومن ثم أصبح من الممكن مقارنة أعمال تختلف فى طولها دون أن تتأثر المقارنة إحصائيا . ويزيد من أهمية هذه الميزة أن النصوص التى تثير عادة مشكلات حول أشخاص مؤلفيها تفرض نفسها على الباحث كما هى . فلاحيلة له فى اختيار الطول المناسب للفحص بل عليه أن يتقبلها على ماهى عليه ، ومن هنا كان هذا

المقياس من أكثر المقاييس توافقا مع طبيعة النصوص غير المعزوة وطبيعة المشكلات التي تثيرها.

وقد مضى زمن طويل على صدور كتاب يول استحق مكانة خاصة عند دارسي الأسلوب، ولكنه ظل مع ذلك غريبا على دارسي الأدب في أوروبا، فلم يولوه ماهو جدير به من اهتمام، ولم يفيدوا منه كما كان متوقعا. وإذا كانت هذه حاله بين بني جلدته فإن غربته عن دارسي اللغة ونقاد الأدب من أبناء العربية هي أشد، فلعل هذه - فيما أعلم - المرة الأولى التي يجرى فيها تعريفهم بمقياس يول نظرا وتطبيقا. ويعزو بول بينيت عدم إقبال دارسي الأدب الغربيين على الإفادة من مقياس يول إلى صعوبة النظرية الإحصائية التي بنى عليها[٢٤]. ولكنه مع ذلك يلاحظ أن صعوبة النظرية لاتستلزم بالضرورة صعوبة المقياس. إن المقياس بسيط حقا، ويمكن لأي دارس - كما يقول بينيت - «**أن يستخدمه بنفس الطريقة التي يمكنه بها أن يستخدم الآلة الحاسبة دون أن يصدع رأسه بالتفكير في ميكانيكية الآلة ونظريتها**»[٢٥]. وسنعرض الآن بشيء من البيان لفكرة المقياس، والمادة التي سنخضعها للقياس، وعملية إحصاء المفردات وتصنيفها، وطريقة حساب الخاصية على أساس معادلة يول.

أولا: فكرة المقياس:

أقام يول فكرة المقياس على أساس مانلاحظه جميعا من أن كل منشيء يميل إلى استخدام مجموعة معينة من المفردات يشيع تكرارها عنده، وهذه المجموعات من المفردات ذات التكرار العالي تختلف عادة من منشيء إلى آخر، وكثيرا ماتشتمل المجموعات المفضلة عند بعضهم على كلمات. يحرص آخرون على تجنبها أو على تجنب تكرارها. وينشأ عن هذه الحقيقة أن يختلف التوزيع التكراري للمفردات Frequency distribution؛ فهناك كلمات ترد في النص مرةً واحدة، وكلمات ترد في النص مرتين، وأخرى ترد ثلاث مرات وهكذا. وهذا يعني أنه لايمكن أن يتساوى في الواقع عدد المرات التي تتكرر فيها كل كلمة من كلمات النص مع ماسواها من الكلمات. غير أن يول حاول في مقياسه بمجموعة من العمليات الحسابية أن يحسب احتمال وقوع هذا التساوي المطلق كاحتمال عقلي، وأن يعطي النتيجة في شكل رقم حسابي بسيط مثل ٤ر٢٥ أو ٧ر٤٦ أو ٧٥ ... الخ. وبدهي أن يختلف الرقم الذي يشير إلى فرصة التساوي المطلق في التوزيع بناء على اختلاف التوزيع التكراري من نص إلى آخر. ولما كان هذا التوزيع يعكس إيثار المؤلف واختياراته والتكرارات المميزة لأسلوبه؛ افترض يول - وصدق فرضه بالتطبيق - وجود ارتباط بين نتائج القياس وهو ماسماه «بالخاصية» وتميز أساليب المنشئين بعضهم من بعض. كما افترض أيضا أن لكل منشيء مدى معينا في حساب الخاصية تتأرجح الأرقام بين طرفيه. وبهذه الطريقة يمكننا، إذا كان لدينا نص مجهول المؤلف، أو معزو إلى أكثر من واحد، أن نفحص احتمالات نسبته بقياس «الخاصية» في النصوص الثابتة النسبة للمؤلفين الذين نفترض أن لهم علاقة بالنص المدروس، ثم بقياس «الخاصية» في هذا النص ومقارنة ماتأتي به نتائج القياس حتى نتوصل إلى إثبات أو نفي صلة النص بأحدهم. ومعلوم أن حكمنا بالإثبات أو النفي سيكون حكما احتماليا، وأن درجة الاحتمال ستتفاوت قوة وضعفا بحسب قرب نتيجة القياس أو بعدها في النص غير المعزو من مدى «الخاصية» الذي توصل إليه الباحث من النصوص الثابتة.

غير أن ثمة تنبيها لابد من إبرازه والتأكيد عليه هنا، وخلاصته أن زيادة الرقم أو نقصه في مقياس يول ليس له دلالة تقويمية من حيث الجمال أو القبح أو ماشاكل ذلك بل تنحصر دلالته في كونه مؤشرا قويا يدل على شخص المؤلف فحسب.

ثانيا: المادة الخاضعة للقياس

استبعد يول أن يقوم حساب الخاصية على أساس تكرارية الأدوات أو الحروف أو الضمائر. واختص الاسم Noun من أقسام الكلم باعتبار أن تكراريته من أبرز السمات الدالة على المنشيء، واختار من الأسماء نوعا محددا هو الاسم العام Common Noun [٢٦] مستبعداً بذلك أسماء أعلام الأشخاص والأماكن وما استعمل من الأسماء استعمال الصفة.

ولاينبغي أن نستنتج من ذلك أن فضيلة الاسم هي وحدها الجديرة بأن تكون مادة للقياس، فالصفات والأفعال والظروف جميعها يمكن أن تحقق المراد من تمييز الأساليب بقياسها.

ولقد مضيت في بحثي هذا على أثر يول وبينيت في حساب الخاصية للشوقيات على أساس تكرارية الأسماء. غير أن مهمتي كانت أصعب نسبيا؛ فالنحو العربي التقليدي يضع تحت الأسماء كل ماسوى الأفعال والحروف من كلم، بحيث شمل مفهوم الاسم أسماء الأعلام والذوات والمعاني والضمائر والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة وأسماء الأفعال والظروف. أضف إلى ذلك أن النحو التقليدي لايميز الاسم من الصفة في مبحث أقسام الكلم. وحتى نقترب من تحديد أفضل للمادة المقيسة:

(١) استبعدت أعلام الأماكن والأشخاص.

(٢) استبعدت الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة.

(٣) استبعدت الصفات القياسية كاسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة واسم التفضيل والصفة المشبهة.

(٤) ماجاء على صيغة الوصف واستعمل استعمال الأسماء أدخلته في الإحصاء (ومثاله: الشاعر والشهيد والخطيب... الخ)

(٥) تثنية الاسم أو جمعه لاتعد تكراراً للاسم المفرد إلا إذا تعددت صيغ جموع التكسير فإن تكرارات كل منها تحسب مستقلة عن الأخرى.

(٦) تدخل في عداد الأسماء - بالإضافة إلى الاسم العام - المصادر وأسماء الزمان، والمكان، والآلة، والمرة، والهيئة، وأسماء الأعداد، والموازين والمكاييل، والمقاييس، والجهات والأوقات.

ثالثا : إحصاء المفردات وتصنيفها

لابد لحساب الخاصية من عمل يسبقها وهو إحصاء المفردات الخاضعة للقياس وتصنيفها . والهدف من هذا العمل هو التوصل إلى التوزيع التكرارى للمفردات . ويتم هذا العمل باتباع الخطوات الآتية :

(١) كتابة كل اسم يرد لأول مرة فى بطاقة مستقلة مع كتابة المادة الأصيلة للاسم على طريقة المعاجم فى الزاوية العليا من البطاقة .

(٢) الإشارة إلى كل تكرار للاسم بعلامة معينة على البطاقة الخاصة به .

(٣) ترتيب البطاقات تبعا لمادة الاسم على طريقة المعجم لتسهيل مراجعة التكرارت والتأكد من تسجيلها فى البطاقات الخاصة بها .

(٤) بعد الانتهاء من حصر جميع الأسماء وتكراراتها نقوم بتصنيف الأسماء حسب فئات تكرارها ، فنقوم بتجميع الكلمات التى وردت مرة واحدة معا . ثم الكلمات التى وردت مرتين ، ثم الكلمات التى وردت ثلاث مرات ... وهكذا ، ثم تجمع البطاقات الخاصة بكل فئة مع بعضها فى حزمة واحدة

(٥) نقوم بإحصاء عدد البطاقات التى تتألف منها كل فئة ، وهكذا نصل إلى التوزيع التكرارى للمفردات .

والحق أن هذه الخطوات الخمس السابقة هى أشق مراحل العمل على الإطلاق . فإذا انتهينا منها أمكننا وضع قائمة بفئات التكرار وعدد الكلمات التى تتكون منها كل فئة ، وبعد ذلك يصبح حساب الخاصية أمرا يسيرا بإجراء مجموعة من العمليات الحسابية كالجمع والطرح والضرب والقسمة على أى آلة حاسبة . وبيان العمليات الموصلة إلى حساب الخاصية بتطبيق مقياس يول هو موضوع الفقرة التالية .

رابعا : معادلة يول لحساب الخاصية

بعد حصولنا على قائمة التوزيع التكرارى للمفردات من الخطوات الخمس التى أسلفنا بيانها ينبغى لإجراء حساب الخاصية القيام بمجموعة من العمليات الحسابية ، وذلك للتوصل إلى القيم التى سندخلها فى معادلة يول . وهذه العمليات هى :

١ ـ ضرب الفئة (وسنرمز لها بالرمز س) × عدد الكلمات المكونة للفئة (وسنرمز له بالرمز ع) .

٢ ـ ضرب مربع الفئة (ورمزه $س^٢$) × عدد الكلمات المكونة الفئة (ع) .

٣ ـ إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (١) على مستوى النص كله (وسنرمز له بالرمز $مج^١$)

٤ ـ إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (٢) على مستوى النص كله (وسنرمز له بالرمز $مج^٢$) .

٥ ـ بطرح (٣) من (٤) ينتج لنا مجموع الفروق (وسنرمز له بالرمز مج الفروق) .

٦ ـ يقسم مجـ الفروق على مربع مج ، أى على $(مج^١)^٢$

٧ ـ يضرب خارج القسمة من العملية (٦) × ١٠٠٠٠ لتفادى الكسور العشرية الطويلة .

٨ ـ حاصل الضرب من العملية (٧) يمثل الرقم الدال على الخاصية المراد حسابها .

ويتضح من الخطوات الثمانى السابقة أن المعادلة التى يجرى على أساسها حساب الخاصية (وسنرمز للخاصية فى المعادلة بالرمز ك) يمكن صياغتها على النحو التالى :

$$ك = ١١٠٠٠ \times \frac{مجـ_٢ - مجـ_١}{(مجـ_١)^٢}$$

ولايهولن القارىء ماسقناه من عمليات ؛ فالأمر يسير إلى حد كبير ، وحرصا على توضيح ماذكرنا بمثال عملى يمكن أن يهتدى به الدارس فيما قد يعرض له من مشكلات قد تلجئه إلى تطبيق مقياس يول نسوق المثال الآتى :

لنفترض أن لدينا نصا يتكون التوزيع التكرارى للمفردات فيه حسب المبين فى الجدول (١) . ولنحاول أن نتتبع على أساسه كيفية حساب الخاصية «ك» .

جدول (١)

الفئة	عدد الكلمات المكونة للفئة
س	ع
١	٦٠
٢	٢٠
٣	١٠
٤	٥

جدول (٢)

١	٢	٣	٤	٥	٦
الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة ^ عـدد الكلمات	الفرق
س	ع	س×ع	$س^٢$	$س^٢$×ع	
١	٦٠	٦٠	١	٦٠	ـ
٢	٢٠	٤٠	٤	٨٠	٤٠
٣	١٠	٣٠	٩	٩٠	٦٠
٤	٥	٢٠	١٦	٨٠	٦٠
المجموع	ـ	$مجـ_١$ = ١٥٠	ـ	$مجـ_٢$ = ٣١٠	مجـ الفروق = ١٦٠

المعلومات الواردة فى الجدول (١) تعنى ببساطة أن النص الذى لدينا يشتمل على ٦٠ كلمة وردت كل منها مرة واحدة . و٢٠ كلمة وردت كل منها مرتين . و١٠ كلمات وردت كل منها ثلاث مرات وهكذا .. وهذا هو مايسمى بالتوزيع التكرارى للمفردات وعلى أساس المعلومات الواردة فى الجدول (١) يمكن عمل الجدول (٢) الذى سيمدنا بالأرقام اللازمة لمعادلة يول . وبمراجعة الخطوات السابق بيانها على جدول (٢) يتبين لنا من العمود الثالث والخامس والسادس كيف يمكن إيجاد القيم الثلاث اللازمة لمعادلة يول .

وهى $\text{مجـ}_١$، $\text{مجـ}_٢$، مجـ الفروق . ولما كانت المعادلة كما ذكرنا هى :

$$\text{ك} = \text{١٠٠٠٠} \times \frac{\text{مجـ}_٢ - \text{مجـ}_١}{(\text{مجـ}_١)^٢}$$

أو هى بطريقة أخرى

$$\text{ك} = \text{١٠٠٠٠} \times \frac{\text{مجـ الفروق}}{(\text{مجـ}_١)^٢}$$

إذن يمكن حساب قيمة ك بالنسبة للنص المفترض على النحو التالى :

$$\text{ك} = \text{١٠٠٠٠} \times \frac{\text{٣١٠} - \text{١٥٠}}{(\text{١٥٠})^٢}$$

أو بعبارة أخرى :

$$\text{ك} = \text{١٠٠٠٠} \times \frac{\text{١٦٠}}{(\text{١٥٠})^٢} = \text{١٠٠٠٠} \times \frac{\text{١٦٠}}{\text{٢٢٥٠٠}} = \text{٧١٫١}$$

وهكذا يمكننا الحصول على الرقم الذى تفترضه معادلة يول كخاصية مميزة يمكن بها قياس تكرارية المفرادت فى النصوص .

٣ ـ العينات المدروسة

انتخبنا لتطبيق المقياس تسع قصائد من كل من الشوقيات الثابتة والشوقيات المجهولة والشوقيات الروحية . وهذا بيانها :

أولا : من الشوقيات الثابتة :

١ ـ ذكرى كارنارفون	١	٨٤ ـ ٩٠
٢ ـ شهيد الحق	١	٢٢١ ـ ٢٢٤
٣ ـ الأندلس الجديدة	١	٢٣٠ ـ ٢٣٩
٤ ـ تحية الترك	١	٢٨٠ ـ ٢٨٥
٥ ـ المؤتمر	٢	١٥٣ ـ ١٥٦
٦ ـ زحلة	٢	١٧٨ ـ ١٨١
٧ ـ ذكرى استقلال سوريا وذكرى شهدائها	٢	١٨١ ـ ١٨٣
٨ ـ الحرية الحمراء	٢	١٨٧ ـ ١٨٨
٩ ـ تحية الشاعر فى مؤتمر تكريمه	٢	١٩٠ ـ ١٩٣

ثانيا : من الشوقيات المجهولة

١ ـ حكاية السودان	١ / ١٢١ ـ ١٢٣ وهى بتوقيع (شاب مصرى)
٢ ـ يتيمة التيجان فى مدح خير سلطان	١ / ١٢٥ ـ ١٢٨ وهى بتوقيع (محتفل)
٣ ـ رواية فاشودة	١ / ١٣١ ـ ١٣٦ وهى بتوقيع (شرم بوم)
٤ ـ عرابى وماجنى	١ / ٢٥٥ ـ ٢٥٦ بدون توقيع
٥ ـ عاد لها عرابى	١ / ٢٥٧ ـ ٢٥٨ بدون توقيع
٦ ـ صوت العظام	١ / ٢٦٢ ـ ٢٦٥ بدون توقيع
٧ ـ عيذ الخليفة	١ / ٣٠٦ ـ ٣٠٧ لشاعر حكيم من أكبر شعراء العصر فى مصر
٨ ـ عام الكف	٢ ، ٣٠ ـ ٣١ . بتوقيع (ش)
٩ ـ العيدان السعيدان	٢ ، ٨٦ ـ ٨٨ بدون توقيع

ولقد راعينا فيما انتخبناه من الشوقيات الثابتة التشابه العام فى الموضوعات مع الشوقيات المنسوبة . وإن كان هذا ليس شرطا ضروريا . كما أننا أضفنا إلى الشعر السياسى الذى اخترناه قصيدتين إحداهما فى التأملات والحكمة وهى «**ذكرى كارنارفون**» وذلك لما قيل من أن روح شوقى عارضتها بقصيدة أخرى من نفس الوزن والقافية . أما القصيدة الأخرى فكانت عاطفية وصفية من قبيل التنويع وهى قصيدة «**زحلة**». كذلك روعى فى جميع قصائد الشوقيات المجهولة التى اخترناها أن تكون ـ كما هو واضح ـ من نوع غير صريح فى نسبته إلى الشاعر . كان هذا هو المعيار الأساسى الذى حكم الاختيار .

ثالثا : القصائد الروحية :

القصيدة	مصدرها
ـ إلى المتشككين	الإنسان روح لجسد ١ ٥٢٨ ـ ٥٣٣
٢ ـ فى الذكرى السادسة والعشرين	الإنسان روح لاجسد ١ ٥٤٧ ـ ٥٤٩
٣ ـ صوت من الغيب	عروس فرعون ٥٤ ـ ١٥٥
٤ ـ ذكريات	عروس فرعون ١٥٦ ـ ١٥٩
٥ ـ حنين الذكريات	عروس فرعون ١٦٠ ـ ١٦١
٦ ـ تحية وعرفان	عروس فرعون ١٦٢ ـ ١٦٣
٧ ـ خواطر	عروس فرعون ١٦٤ ـ ١٦٦
٨ ـ مأساة التفرقة العنصرية	عروس فرعون ١٦٧ ـ ١٦٩
٩ ـ تحية الشهداء	عروس فرعون ١٧٦ ـ ١٧٩

ويبين الجدول (٣) العدد الكلى للكلمات وعدد الأسماء الخاضعة للقياس فى النوعيات الثلاثة . وقد فحصت فحصا شاملا ولم تستخدم طريقة العينات نظرا لأن طول القصائد يسمح بمثل هذا

الفحص الشامل . أما حين تكون النصوص مفرطة فى الطول ففى إمكان الباحث أن يستخدم العينات بدلا من النصوص الكاملة .

جدول رقم (٣)

نوعية الشعر من حيث نسبته	العـدد الكلى للكلمات	العدد الداخل فى الإحصاء
لشوقيات الثابتة	٤٨٤٤	٢١٥٢
لشوقيات المجهولة	٤١٧٨	١٤٦١
القصائد الروحية	٤١٢٦	١٧٩٣
المجموع	١٣١٤٨	٥٤٠٦

٤ ـ نتائج القياس

نورد فيا يلى مجموعة من الجداول الإحصائية ضمناها نتائج حساب «الخاصية» طبقا لمعادلة يول فى العينات التى اخترناها وعددها ٢٧ قصيدة ، مراعين ترتيب القصائد التسع فى كل مجموعة من المجموعات الثلاث ترتيبا تصاعديا ، بحيث نبدأ بالقصيدة التى سجلت أصغر الأرقام وننتهى بالقصيدة التى بلغت فيها «الخاصية» أعلى ماوصلت إليه القصائد من قيمة .

أولا : الشوقيات الثابتة

جدول (٤)
قصيدة تحية الشاعر فى مؤتمر تكريمه[٢٧]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	١٧٠	١٧٠	١	١٧٠	ـ
٢	١٧	٣٤	٤	٦٨	٣٤
٣	٨	٢٤	٩	٧٢	٤٨
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
٧	١	٧	٤٩	٤٩	٤٢
المجموع	ـ	مجـ١ = ٢٣٩	ـ	مجـ٢ = ٣٧٥	مجـ الفروق = ١٣٦

ك = ١٠٠٠٠ × ١٣٦ / ٥٧١٢١ = ٢٣ر٨

جدول (٥)
ذكرى كارنارفون[٢٨]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	١٥٤	١٥٤	١	١٥٤	ـ
٢	١٩	٣٨	٤	٧٦	٣٨
٣	٦	١٨	٩	٥٤	٣٦
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	ـ	مجـ١ = ٢٢٠	ـ	مجـ٢ = ٣٣٦	مجـ الفروق = ١١٦

ك = ١٠٠٠٠ × ١١٦ / ٤٨٤٠٠ ٢٤ر٠

جدول (٦)
قصيدة «شهيد الحق»[٢٩]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	١٢٣	١٢٣	١	١٢٣	ـ
٢	١٦	٣٢	٤	٦٤	٣٢
٣	٣	٩	٩	٢٧	١٨
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
المجموع	ـ	مجـ١ = ١٦٩	ـ	مجـ٢ = ٢٣٩	مجـ الفروق = ٧٠

ك = ١٠٠٠٠ × ٧٠ / ٢٨٥٦١ = ٢٤ر٥

جدول (٧)
قصيدة «المؤتمر»[٤٠]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	١٧٧	١٧٧	١	١٧٧	ـ
٢	٢٠	٤٠	٤	٨٠	٤٠
٣	٦	١٨	٩	٥٤	٣٦
٤	٤	١٦	٦	٦٤	٤٨
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	ـ	مجـ١ = ٢٦٢	ـ	مجـ٢ = ٤٣٦	مجـ الفروق = ١٧٤

ك = ١٠٠٠٠ × ١٧٤ / ٦٨٦٤٤ = ٢٥ر٣

جدول (٨)

قصيدة « ذكرى استقلال سوريا »(٣١)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	١٣٩	١٣٩	١	١٣٩	–
٢	١٩	٣٨	٤	٧٦	٣٨
٣	٦	١٨	٩	٥٤	٣٦
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	–	مج١ = ٢٠٥	–	مج٢ = ٣٢١	مج الفروق = ١١٦

ك = ١٠٠٠٠ × ١١٦ / ٤٢٠٢٥ = ٢٧ر٦

جدول (٩)

قصيدة « تحية للترك »(٣٢)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	١٥٥	١٥٥	١	١٥٥	–
٢	٢٤	٤٨	٤	٩٦	٤٨
٣	٩	٢٧	٩	٨١	٥٤
٤	٤	١٦	١٦	٦٤	٤٨
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	–	مج١ = ٢٥٧	–	مج٢ = ٤٥٧	مج الفروق = ٢٠٠

ك = ١٠٠٠٠ × ٢٠٠ / ٦٦٠٤٩ = ٣٠ر٣

جدول (١٠)

قصيدة « الأندلس الجديدة »(٣٣)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	٢٦٤	٢٦٤	١	٢٦٤	–
٢	٤٦	٩٢	٤	١٨٤	٩٢
٣	١٢	٣٦	٩	٣٢٤	٢٨٨
٤	٦	٢٤	١٦	٩٦	٧٢
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
٧	٢	١٤	٤٩	٩٨	٨٤
١٠	١	١٠	١٠٠	١٠٠	٩٠
المجموع	–	مج١ = ٤٥١	–	مج٢ = ١١٢٧	مج الفروق = ٦٧٦

ك = ١٠٠٠٠ × ٦٧٦ / ٢٠٣٤٠١ = ٣٣ر٢

جدول (١١)

قصيدة « زحلة »(٣٤)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	١٦٠	١٦٠	١	١٦٠	–
٢	٢٠	٤٠	٤	٨٠	٤٠
٣	٢	٦	٩	١٨	١٢
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
٩	١	٩	٨١	٨١	٧٢
المجموع	–	مج١ = ٢٣٨	–	مج٢ = ٤٤٨	مج الفروق = ٢١٠

ك = ١٠٠٠٠ × ٢١٠ / ٥٦٦٤٤ = ٣٧ر١

جدول (١٢)

قصيدة « الحرية الحمراء »(٣٥)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	٧٦	٧٦	١	٧٦	–
٢	١٤	٢٨	٤	٥٦	٢٨
٣	١	٣	٩	٩	٦
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
المجموع	–	مج١ = ١١١	–	مج٢ = ١٥٧	مج الفروق = ٤٦

ك = ١٠٠٠٠ × ٤٦ / ١٢٣٢١ = ٣٧ر٣

ثانيا : الشوقيات المجهولة

جدول (١٣)

رواية « فاشودة »(٣٦)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	١٥١	١٥١	١	١٥١	–
٢	١٤	٢٨	٤	٥٦	٢٨
٣	١	٣	٩	٩	٦
المجموع	–	مج١ = ١٨٢	–	مج٢ = ٢١٦	مج الفروق = ٣٤

ك = ١٠٠٠٠ × ٣٤ / ٣٣١٢٤ = ١٠ر٣

جدول (١٤)
قصيدة «عام الكفء»[٣٧]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	٧٥	٧٥	١	٧٥	–
٢	٤	٨	٤	١٦	٨
٣	١	٣	٩	٩	٦
المجموع	–	مج١ = ٨٦	–	مج٢ = ١٠٠	مج الفروق = ١٤

ك = ١٠٠٠٠ × (١٤ / ٧٣٩٦) = ١٨٫٩

جدول (١٥)
قصيدة «العيدان السعيدان»[٣٨]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	١١٦	١١٦	١	١١٦	–
٢	١٤	٢٨	٤	٥٦	٢٨
٣	١	٣	٩	٩	٦
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
المجموع	–	مج١ = ١٥١	–	مج٢ = ١٩٧	مج الفروق = ٤٦

ك = ١٠٠٠٠ × (٤٦ / ٢٢٨٠١) = ٢٠٫٢

جدول (١٦)
قصيدة «عاد لها عرابي»[٣٩]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	٤٧	٤٧	١	٤٧	–
٢	٥	١٠	٤	٢٠	١٠
المجموع	–	مج١ = ٥٧	–	مج٢ = ٦٧	مج الفروق = ١٠

ك = ١٠٠٠٠ × (١٠ / ٣٢٤٩) = ٣٠٫٨

جدول (١٧)
قصيدة «عرابي وماجي»[٤٠]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	٩٠	٩٠	١	٩٠	–
٢	١٣	٢٦	٤	٥٢	٢٦
٣	٢	٦	٩	١٨	١٢
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
المجموع	–	مج١ = ١٢٦	–	مج٢ = ١٧٦	مج الفروق = ٥٠

ك = ١٠٠٠٠ × (٥٠ / ١٥٨٧٦) = ٣١٫٥

جدول (١٨)
قصيدة «صوت العظام»[٤١]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	١٦٤	١٦٤	١	١٦٤	–
٢	٣٣	٦٦	٤	١٣٢	٦٦
٣	١١	٣٣	٩	٩٩	٦٦
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
١٠	١	١٠	١٠٠	١٠٠	٩٠
المجموع	–	مج١ = ٢٩٠	–	مج٢ = ٥٦٨	مج الفروق = ٢٧٨

ك = ١٠٠٠٠ × (٢٧٨ / ٨٤١٠٠) = ٣٣٫١

جدول (١٩)
قصيدة «يتيمة التيجان»[٤٢]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	١٤٤	١٤٤	١	١٤٤	–
٢	٢٨	٥٦	٤	١١٢	٥٦
٣	١١	٣٣	٩	٩٩	٦٦
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٥	٢	١٠	٢٥	٥٠	٤٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	–	مج١ = ٢٦١	–	مج٢ = ٤٨٩	مج الفروق = ٢٢٨

ك = ١٠٠٠٠ × (٢٢٨ / ٦٨١٢١) = ٣٣٫٥

جدول (٢٠)
قصيدة «حكاية السودان»(٤٣)

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س^{2}	س^{2} × ع	
١	١٠١	١٠١	١	١٠١	–
٢	١٠	٢٠	٤	٤٠	٢٠
٣	٥	١٥	٩	٤٥	٣٠
٤	٢	٨	١٦	٣٢	٢٤
المجموع	–	مج١ = ١٤٤	–	مج٢ = ٢١٨	مج الفروق = ٧٤

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{٧٤}{٢٠٧٣٦}$ = ٣٥ر٧

جدول (٢١)
قصيدة «عيد الخليفة»(٤٤)

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س^{2}	س^{2} × ع	
١	٩٥	٩٥	١	٩٥	–
٢	١٧	٣٤	٤	٦٨	٣٤
٣	٦	١٨	٩	٥٤	٣٦
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
المجموع	–	مج١ = ١٦٤	–	كج٢ = ٢٩٠	مج الفروق = ١٢٦

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{١٢٦}{٢٦٨٩٦}$ = ٤٦ر٨

ثالثا : القصائد الروحية :

جدول (٢٢)
قصيدة «الذكرى السادسة والعشرين»(٤٥)

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س^{2}	س^{2} × ع	
١	١٤١	١٤١	١	١٤١	–
٢	٢٣	٤٦	٤	٩٢	٤٦
٣	٢	٦	٩	١٨	١٢
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
المجموع	–	مج١ = ٢٠٢	–	مج٢ = ٢٩٢	مج الفروق = ٩٠

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{٩٠}{٤٠٨٠٤}$ = ٢٢ر١

جدول (٢٣)
قصيدة «ذكريات»(٤٦)

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س^{2}	س^{2} × ع	
١	١٦٧	١٦٧	١	١٦٧	–
٢	٢٨	٥٦	٤	١١٢	٥٦
٣	٨	٢٤	٩	٧٢	٤٨
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	–	مج١ = ٢٧٠	–	مج٢ = ٤٦٠	مج الفروق = ١٩٠

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{١٩٠}{٧٢٩٠٠}$ = ٢٦ر١

جدول (٢٤)
قصيدة «مأساة التفرقة العنصرية»(٤٧)

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س^{2}	س^{2} × ع	
١	١١٧	١١٧	١	١١٧	–
٢	١٢	٢٤	٤	٤٨	٢٤
٣	٣	٩	٩	٢٧	١٨
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
المجموع	–	مج١ = ١٦٢	–	مج٢ = ٢٤٠	مج الفروق = ٧٨

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{٧٨}{٢٦٢٤٤}$ = ٢٩ر٧

جدول (٢٥)
قصيدة «تحية الشهداء»(٤٨)

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س^{2}	س^{2} × ع	
١	١٨٣	١٨٣	١	١٨٣	–
٢	١٩	٣٨	٤	٧٦	٣٨
٣	٩	٢٧	٩	٨١	٥٤
٤	٢	٨	١٦	٣٢	٢٤
٥	٣	١٥	٢٥	٧٥	٦٠
٧	٢	١٤	٤٩	٧٨	٦٤
المجموع	–	مج١ = ٢٨٥	–	مج٢ = ٢٢٥	مج الفروق = ٢٤٠

= ١٠٠٠٠ × $\frac{٢٤٠}{٨١٢٢٥}$ = ٢٩ر٥

جدول (٢٦)
قصيدة «صوت من الغيب»(٤٩)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	٩٠	٩٠	١	٩٠	–
٢	٦	١٢	٤	٢٤	١٢
٣	٣	٩	٩	٢٧	١٨
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
المجموع	–	مج١ = ١١٦	–	مج٢ = ١٦٦	مج الفروق = ٥٠

ك = ١٠٠٠٠ × ٥٠ / ١٣٤٥٦ = ٣٧ر٢

جدول (٢٧)
قصيدة «إلى المتشككين»(٥٠)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	٢٢٦	٢٢٦	١	٢٢٦	–
٢	٢٦	٥٢	٤	١٠٤	٥٢
٣	٦	١٨	٩	٥٤	٣٦
٨	١	٨	٦٤	٦٤	٥٦
١٩	١	١٩	٣٦١	٣٦١	٣٤٢
المجموع	–	مج١ = ٣٢٣	–	مج٢ = ٨٠٩	مج الفروق = ٤٨٦

ك = ١٠٠٠٠ × ٤٨٦ / ١٠٤٣٢٩ = ٤٦ر٦

جدول (٢٨)
قصيدة «تحية وعرفان»(٥١)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	٨٩	٨٩	١	٨٩	–
٢	٦	١٢	٤	٣٦	٢٤
٣	٢	٦	٩	١٨	١٢
٧	١	٧	٤٩	٤٩	٤٢
المجموع	–	مج١ = ١١٤	–	مج٢ = ١٩٢	مج الفروق = ٧٨

ك = ١٠٠٠٠ × ٧٨ / ١٢٩٩٦ = ٦٠

جدول (٢٩)
قصيدة «حنين الذكريات»(٥٢)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	٨٧	٨٧	١	٨٧	–
٢	١١	٢٢	٤	٤٤	٢٢
٣	٣	٩	٩	٢٧	١٨
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	–	مج١ = ١٣٦	–	مج٢ = ٢٤٢	مج الفروق = ١٠٦

ك = ١٠٠٠٠ × ١٠٦ / ١٨٤٩٦ = ٥٧ر٣

جدول (٣٠)
قصيدة «خواطر»(٥٣)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س٢	مربع الفئة × عدد الكلمات س٢ × ع	الفرق
١	١١٧	١١٧	١	١١٧	–
٢	١٥	٣٠	٤	٦٠	٣٠
٣	٣	٩	٩	٢٧	١٨
٤	٢	٨	١٦	٣٢	٢٤
٥	٢	١٠	٢٥	٥٠	٤٠
١٣	١	١٣	١٦٩	١٦٩	١٥٦
المجموع	–	مج١ = ١٨٧	–	مج٢ = ٤٥٥	مج الفروق = ٢٦٨

ك = ١٠٠٠٠ × ٢٦٨ / ٣٤٩٦٩ = ٧٦ر٦

تلكم هى المعطيات التى أسفر عنها تطبيق معادلة يول على القصائد المختارة . ولنبحث الآن فيما عسى أن تشير إليه هذه المعطيات،وما قد تدل عليه من دلالات ، وذلكم هو موضوع الفقرة التالية .

٥ ـ تحليل للنتائج :

«هل يمكن أن تكون هذه النوعيات الثلاث من القصائد صادرة عن شاعر واحد؟» ـ ذلك هو السؤال الذى طرحناه فى مقدمة بحثنا عن الثابت والمنسوب من شعر شوقى . وجعلنا غاية الدراسة أن نصل فى أمره إلى جواب . ونحاول باستقراء نتائج القياس التى خرجنا بها فى الفقرة السابقة أن نتعرف إلى الكيفية التى يمكن أن نفيد بها من الدراسة الإحصائية الأسلوبية لحل بعض المعضلات الناشئة عن اختلاط الأنساب فى الأعمال الأدبية خاصة وفى النصوص المكتوبة عامة .

ولاشك أن مناط الحكم بصحة النسب أو فساده فى هذه القضية إنما هو مدى مانستكشفه بوسائلنا المنهجية من تشابه أو تنافر فى الخصائص الأسلوبية بين النماذج المنسوبة والنماذج الصحيحة النسب . وهذا المعيار هو الذى ينبغى تحكيمه سواء صدر الباحث فى حكمه عن ذوق ذاتى أو معيار موضوعى . وفى هذه الفقرة من البحث سنعالج النقاط الآتية على الترتيب :

أولا ـ دلالة المدى .

ثانيا ـ دلالة القيمة المتوسطة .

ثالثا ـ تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة .

رابعا ـ تحقيق نسبة القصائد الروحية .

خامسا ـ مشكلة تداخل الخصائص الأسلوبية بين المؤلفين .

ولنبدأ بالنقطة الأولى .

أولا : دلالة المدى :

نعنى إحصائيا بالمدى range الفرق بين أكبر رقم وأصغر رقم سجلها مقياس يول فى كل مجموعة من المجموعات الثلاث . ويتضح من الجدول (٣١) ـ الذى ضمناه المعلومات الخاصة بفروق المدى ـ أن حساب المدى يؤكد وجود فروق واضحة مابين الشعر الثابت والشعر المنسوب بنوعيه . وهذه إشارة ظاهرة الدلالة على وجود تمايز واضح بينهما من حيث خاصية تكرارية المفردات التى هى ـ كما ذكرنا ـ من أول الخصائص الأسلوبية على شخص المنشىء .

جدول رقم (٣١)
فروق المدى

	الرقم الأكبر	الرقم الأصغر	المدى
الشوقيات الثابتة	٣٧ر٣	٢٣ر٨	١٣ر٥
الشوقيات المجهولة	٤٦ر٨	١٠ر٣	٣٦ر٥
القصائد الروحية	٧٦ر٦	٢٢ر١	٥٤ر٥

وهذا التمايز والاختلاف بين الشعر الثابت والشعر المنسوب بنوعيه ـ وإن كان هو الطابع العام للعلاقة بينهما ـ يختلف اختلافا كميا واضحا بين الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية ؛ فعلى حين يصل الفرق بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروحية (٤١) نجده لايتجاوز مع الشوقيات المجهولة (٢٣) .

ومن الطبيعى أن نستنتج من هذا أن درجة الانحراف فى الشوقيات المجهولة عن النمط الذى يمثله الشعر الثابت ضئيلة نسبيا إذا ماقيست بدرجة الانحراف بينه وبين القصائد الروحية .

وهاتان النتيجتان على جانب من الأهمية كبير ، ذلك أن دلالة قياس الخصائص الأسلوبية من أبرز الظواهر المحددة للبصمة الأسلوبية . كما أن عكس هذه القضية صحيح أيضا ، إذ يرتبط اتساع المدى بميوعة الأسلوب وانعدام التميز وضعف الدلالة على مؤلفه .

وينشأ عن المقولة السابقة فرضية أخرى نعتقد صوابها ، وهى أن اتساع المدى يجعل احتمال تعدد مصادر النصوص (أى مؤلفيها) كبيرا ، كما أن ضيق المدى شاهد قوى على رجحان احتمال وحدة المصدر . وفى ضوء ذلك يمكننا أن نفسّر ضيق المدى فى الشوقيات الثابتة ، واتساعه إلى حدما فى الشوقيات المجهولة ، وبلوغ هذا الاتساع أقصى ماوصل إليه فى القصائد الروحية .

إن دلالة المدى تقول فى وضوح : إنه فى مقابل المؤلف الواحد فى الشعر الثابت يوجد مؤلفون متعددون بدرجات متفاوتة فى الشعر المنسوب .

ثانيا : دلالة القيمة المتوسطة :

لننظر إلى المسألة من زاوية أخرى مستخدمين مقياس المتوسط الحسابى الذى يمكن إيجاد قيمته بجمع القيم الخاصة بكل مجموعة من المجموعات الثلاث ، وقسمتها على ٩ وهو عدد القصائد فى كل مجموعة .

وبحساب متوسط قيمة (ك) فى الشوقيات الثابتة وجدنا أن الناتج هو ٢٣ و ٢٩ (وذلك بقسمة ٢٣٦ر١ / ٩) وفى الشوقيات المجهولة ٩٧و٢٨ (وهو خارج قسمة ٢٦٠ر٨ / ٩) . أما فى القصائد الروحية فتصل القيمة إلى ٤٢ر٧٨ . أى ان الفرق بين قيمة (ك) فى الثابتة والمجهولة لايتجاوز ٢٦و٠ وفى الشوقيات الثابتة والروحيات ١٣ر٥٥ ، وهو فارق من الظهور بحيث لايمكن تجاهله . وهذه النتيجة تؤكد مرة أخرى ماسبق أن توصلنا إليه بحساب المدى من وجود شبه قوى بين الشوقيات الثابتة والمجهولة وتنافر واضح بين كليهما من جهة والقصائد الروحية من جهة أخرى .

ثالثا : تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة :

يشير حساب المدى وحساب القيمة المتوسطة إلى تعدد المؤلفين فى الشوقيات المجهولة وإن تكن نسبته أقل بكثير من تلك التى تنبىء عنها نتائج القياس فى القصائد الروحية . وسنحاول الآن أن نفحص الشوقيات المجهولة عن قرب لنحقق نسبة القصائد فى ضوء الدليل الإحصائى .

إذا اتخذنا قيمة المدى فى الشوقيات الثابتة حدا معياريا للقياس فيتضح لنا أن قصائد الشوقيات المجهولة التسع يمكن تصنيفها بهذا الاعتبار إلى ثلاثة أضرب :

الأول : قصائد تقع من حيث قيمة (ك) خلال المدى المعيارى وعددها خمس .

الثانى : قصائد تقع قيمة (ك) منها دون المدى المعيارى وعددها ثلاث .

الثالث : قصيدة واحدة تتجاوز قيمة (ك) فيها المدى المعيارى .

وسنقصر حديثنا هنا على القصائد التى تجاوزت المدى المعيارى أو وقعت دونه ؛ فهذه هى القصائد التى يرشحها الدليل الإحصائى لأن تكون أحق بالشك فى صحة إنتسابها إلى شعر شوقى .

والقصائد الثلاث التي لم تصل قيمة (ك) فيها إلى الحد المعياري الأدنى هي : «**رواية فاشودة**» وكانت بتوقيع «**شرم برم**» و«**عام الكف**» بتوقيع (ش) و«**العيدان السعيدان**» وهي غفل من أي توقيع .

فأما «**رواية فاشودة**» فقد نسبها الدكتور صبري إلى شوقي في بحثه الذي ألقاه في (مهرجان أحمد شوقي) بمناسبة ذكراه السادسة والعشرين ؛ وذلك «**لأن أسلوب أمير الشعر ينم عليه**»(٥٤) . ثم نشرها في الشوقيات المجهولة نقلا عن المؤيد(٥٥) . وجاء في تمهيد المؤيد للقصيدة قوله : «**جاءتنا هذه الرواية البديعة من أحد الظرفاء**» . واستدل الدكتور صبري في الحاشية لصحة نسبة القصيدة بما جاء في الجزء العاشر من **مجلة الجامعة (عدد يناير ونصف فبراير ١٩٠١)** ؛ إذ نسبت القصيدة إلى «**شاعر النيل**» كما جاء في التمهيد لها قول المحرر : **ولم نسم الناظم لأن لقب شاعر النيل ينم عليه**»(٥٦) .

ونحن نستبعد نسبة هذه القصيدة إلى شوقي اعتمادا على الدليل الإحصائي (**إذ قيمة ك لم تتجاوز فيها ١٠ر٣ وهي قيمة تنخفض** بشكل ظاهر عن قيمة الحد المعياري الأدنى)، ولأن لقب «شاعر النيل» تنازعه أكثر من شاعر فهو ليس قطعي الدلالة على أحمد شوقي ، وكذلك لأن توقيع «**شرم برم**» توقيع فريد في الشوقيات المجهولة لم يتكرر في أي من القصائد الأخرى المنسوبة لشوقي بعكس التوقيعات الأخرى . ويلاحظ أيضا أن الدكتور صبري لم يوثق رأيه في نسبة القصيدة بشهادة الرجال كدأبه في مواطن أخرى كثيرة .

وأما قصيدة «**عام الكف**»(٥٧) فقد نشرتها جريدة الظاهر مع عبارة تقول «**وردت إلينا هذه القصيدة مع بريد الخارج**» . ويعتقد الدكتور صبري أن القصيدة لشوقي مستدلا بأنه كان من عادته السفر إلى الخارج في صيف كل عام . وبأن"الظاهر" نشرت له قصائد كثيرة بإمضاء (ش) ويذكر المحقق أن «**الأستاذ طاهر حقي يعارض في نسبتها لشوقي ، ولكن الأستاذ الجديلي يقول لنا نقلا عن الأستاذ عباس الجمل إنها لشوقي . ويقول إنه سأل شوقي عن ذلك فأكد أن القصيدة له . فقطعت جهيزة قول كل خطيب**»(٥٨) .

ومن الصعب أن ننفي القصيدة عن شوقي بطبيعة الحال مع وجود مثل هذا السند الذي يوثقه المحقق بقوله «**فقطعت جهيزة قول كل خطيب**» ، وذلك على الرغم من أن قيمة (ك) بلغت فيها (١٨ر٩) بفارق بينها وبين الحد المعياري الأدنى للمدى (٦ر٩) . غير أننا نلاحظ مع ذلك أن وجود هذا الفارق الموضوعي في قيمة (ك) بين القصيدة والحد المعياري الأدنى قد صاحبه في الحكم الذوقي تردد واضح في نسبتها إلى الشاعر من جانب المحقق ، وإنكار تام لهذه النسبة من جانب الأستاذ طاهر حقي «وقد كان من أصدقائه المقربين ومن أعرفهم بشعره المجهول» . ويسجل المحقق ملاحظة أخرى عن القصيدة ذات قيمة في بابها ، وذلك قوله : «**وإن كانت سقيمة في بعض أجزائها**»(٥٩) . ويعني ذلك كله ـ في رأينا ـ أنه حتى إذا **صحت نسبة القصيدة إلى شوقي فقد اشتملت في خصائصها الأسلوبية على أمور** أنكرها النقاد حين وزنوها بميزان الذوق الخبير ، وليس لذلك إلا دلالة واحدة هي أن شوقي في هذه القصيدة لم يكن شوقيا .

وأما آخر هذه القصائد الثلاث فهي **قصيدة «العيدان السعيدان»** ، ونلاحظ أن الفارق بين **قيمة (ك) فيها (وهي ٢٠ر٣)** وبين الحد المعياري الأدنى (وهو ٢٣ر٨) ضئيل جدا (٣ر٥) وهو فارق يمكن تجاهله ولايمنع من نسبة القصيدة إلى الشاعر .

وبقيت لدينا القصيدة الوحيدة التي تجاوزت في قيمة (ك) الحد المعياري الأعلى بفارق واضح (وهو ٩ر٥) . وهذه القصيدة نشرتها **اللواء**(٦٠) . بعنوان «**عيد الخليفة**» ونسبتها «**لشاعر حكيم من أكبر شعراء العصر في مصر**»(٦١) . ولم يذكر الدكتور صبري من الأدلة المرجحة لنسبتها إلى شوقي إلاقوله : «**ويلاحظ أن معظم قصائد شوقي في الخليفة كانت دفاعا عن الخلافة والإسلام ضد التعصب الأوربي الذي كان يحرض دول البلقان التابعة لتركيا على الثورة والانفصال . وأنها كانت غفلا من الإمضاء**»(٦٢)

ونحن نستبعد نسبة القصيدة إلى شوقي لأمور :

أولها : أن ماذكره المحقق ليس أكثر من قرينة ضعيفة لاترقى إلى مرتبة الدليل .

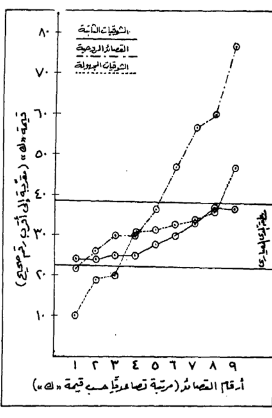
وثانيها : أن شوقي لم يكن الشاعر الوحيد من أبناء جيله الذي كان عثماني الهوى ، والدواعي التي دعته إلى إغفال إمضائه ربما تدعو غيره كذلك .

وثالثها : أن قيمة (ك) في القصيدة بلغت (٤٦ر٨) . وهي قيمة غريبة كل الغرابة على الشوقيات الثابتة والمجهولة على السواء . ويشهد لذلك أن الفارق الذي يفصلها ـ في حساب **قيمة ك** ـ عن القصيدة الواقعة بعدها مباشرة في الترتيب التنازلي هو (١١ر١) . فكأنها تقف وحيدة في الترتيب . ومن هذا يظهر أن القصيدة من حيث قيمة ك فيها تبدو شاذة عن سائر الشوقيات الثابتة والمجهولة .

رابعها : أن ثمة قصائد أخرى في الشوقيات الثابتة والمجهولة تعالج موضوع مدح الخليفة والدفاع عن الخلافة والإسلام ضد التعصب الأوربي والتغني بأمجاد بني عثمان . وإذا رجعنا بالموازنة إلى **قيمة ك** في هذه القصائد فسنجدها في قصيدة «**تحية للترك**» (٣٠ر٣) . وفي قصيدة «**الأندلس الجديدة**» (٣٣ر٢) . وفي قصيدة «**يتيمة التيجان**» (٣٣ر٥) . والقصيدتان الأوليان من الثوابت ، والثالثة من المجهولات . وواضح أن جميع هذه القصائد تتقارب فيها **قيمة ك** تقاربا شديدا ؛ إذ الفرق بين أقل قيمة فيها وأعلى قيمة لايتجاوز (٣ر٢) ، على حين يبدو الفرق بين أقل **قيمة (ك)** في القصائد (وهي ٣٠ر٣) ، وقصيدة «**عيد الخليفة**» المنسوبة إلى شوقي (٢٦ر٥) . وهذا الدليل يقوى من جديد نسبة الشوقية المجهولة «**يتيمة التيجان**» إلى الشاعر ، ويضعف القول بنسبة قصيدة «**عيد الخليفة**» إليه .

وموجز الرأي في القصائد الثلاث التي وقعت فيها قيمه (ك) دون الحد المعياري الأدنى للمدى ـ (انظر الرسم البياني (١) ـ هو ماتميل

إليه من نفى نسبة «رواية فاشودة» عن شوق وإثبات نسبة «**العيدان السعيدان**» إليه . أما قصيدة «**عام الكفء**» فلا نستبعد نسبتها للشاعر وإن كنا نسجل إنكار بعض العارفين بشعره لصحة نسبها . ونقرن ذلك بما سجله المقياس من بعد نسبى بينها وبين الحد المعيارى الأدنى للمدى فى ثوابت شوق . أما قصيدة «**عيد الخليفة**» فتؤكد أنها لاصلة لها بشعر شوق الثابت النسبة إليه..



رسم رقم (١)

رابعا : تحقيق نسبة القصائد الروحية إلى شوق

تتضافر الأدلة الإحصائية من حساب المدى إلى حساب المتوسط على ترجيح القول بتعدد مصادر هذه القصائد الروحية على ماسبق بيانه . وذلك لما بين الشعر الثابت النسبة وهذا الشعر المنحول من فروق كبيرة من حيث حساب الخاصية (ك) طبقا لمعادلة يول . ونحن نؤسس على هذه الحقيقة قولنا باستبعاد أن يكون صاحب الشوقيات الثابتة هو نفسه مصدر هذه القصائد . أما ظاهرة الوساطة الروحية والإلهام فنعترف بعجزنا عن أن نبدى فيها رأيا . ونعوذ بالله أن نكون من الذين يكذبون «بما لم يحيطوا بعلمه ولما يأتهم تأويله» . وقصارانا صدد هذا أن نثبت ماتوصلنا إليه بإعمال المعايير الإحصائية الموضوعية . وعلى أساس من ذلك نرى أن وصف القصائد الروحية بأن لها نفس الطابع والأسلوب واللغة والبناء الفنى ونفس الشاعرية والطريقة بحيث يكاد القارى يتمثل شوق واقفا يلقى الشعر» . وهو الوصف الذى جاء على لسان الدكتور رءوف عبيد . لايتفق مع ماأنتجه الفحص الموضوعى للنصوص . ومن آيات ذلك أننا وجدنا الهوة الفاصلة بين الشوقيات المجهولة والشوقيات الثابتة لاتكاد تقاس إلى الفروق الإحصائية الكبيرة بين الشوقيات الثابتة وتلك القصائد الروحية . وهى فروق ظاهرة الدلالة على اختلاف المصدر بين هذين الضربين من الشعر .

ونريد هنا أن نزيد الأمر إيضاحا باختيارنا لطبيعة مقياس يول ومدى قدرته على أن يكون أداة علمية لتشخيص الأساليب كما يستعمل الترمومتر فى قياس درجات الحرارة . وسبيلنا إلى ذلك أن نقيم مجموعة من الموازنات على محاور ثلاثة هى :

(أ) التشابه (أوالاختلاف) فى الموضوع .
(ب) التشابه (أو الاختلاف) فى الشكل .
(ج) التشابه (أو الاختلاف) فى قيمة «ك»

لاحظنا أن المدى فى الشوقيات الثابتة لايتجاوز فى القصائد التسع (١٣٫٥) . وذلك مع تعدد الموضوعات التى عالجها بين موضوعات تاريخية وتأملية وإسلامية ووطنية وغزلية ووصفية . ويبرز فى هذا المقام قصيدته زحلة وفيها أبياته المشهورة :

ياجارة الوادى طربت وعادنى ... مايشبه الأحلام من ذكراك
مثلت فى الذكرى هواك وفى الكرى ... والذكريات صدى السنين الحاكى
ولقد مررت على الرياض بربوة ... غناء كنت حيالها ألقاك
ضحكت إلىّ وجوهها وعيونها ... وشممت فى أنفاسها رّياك

فى هذه القصيدة بلغت **قيمة** «**ك**» (٣٧٫٣) . وقد يثير الدهشة أن نجد قصيدة أخرى لشوق هى «الحرية الحمراء» . وفيها تصل **قيمة «ك»** إلى (٣٧٫١) . أى أن بينها وبين القصيدة الأولى تطابق شبه تام فى قيمة (ك) . فى مطلع هذه القصيدة يقول شوق :

فى مهرجان الحق أو يوم الدم ... مهج من الشهداء لم تتكلم
يبدو على هاتور نور دمائها ... كدم الحسين على هلال محرم

ومرد الدهشة إلى تطابق القصيدتين فى **قيمة (ك)** واختلافهما بينا فى الموضوع والجو . وهذه الحقيقة تبيِّن سمة هامة فى المقياس الذى أعملناه هى أن الخاصية التى يقيسها ترتبط بالمؤلف لا بالعاطفة أو الموضوع . ويقال مثل ذلك فى الموازنة بين قصيدة الشاعر فى مؤتمر مبايعته بالإمارة (٢٣٫٨) . وذكرى كارنارفون (٢٤) وشهيد الحق (٢٤٫٥) وقصيدة المؤتمر» (٢٥) .

وتقودنا الموازنة بين الشوقيات المجهولة والثابتة إلى عدد من الملاحظات الهامة نجملها فيما يلى :

١ ــ إن ثمة قصائد فى الشوقيات الثابتة والمجهولة تتسم بالتشابه فى الموضوع والتباعد فى الشكل قد حققت تقاربا واضحا فى قيمة «ك» . ومثال ذلك ماسبق أن أشرنا إليه من تقارب **قيمة «ك»** فى

الشوقيتين الثابتتين «تحية للترك» (٣ر٣٠) و«الأندلس الجديدة» (٢ر٣٣)، وفى الشوقية المجهولة «يتيمة التيجان» (٥ر٣٣).

٢ ـ إن من الشوقيات المجهولة قصائد عالجت موضوعا واحدا واختلفت مع ذلك قيمة «ك» فيها اختلافا ظاهرا، ومثال ذلك «رواية فاشودة» (٣ر١٠) و«حكاية السودان» (٧ر٣٥).

وهذا دليل جديد فى رأينا على اختلاف المصدر بين القصيدتين نضيفه إلى الدليل الأول وهو وقوع القصيدة الأولى دون الحد المعيارى الأدنى للمدى بفارق كبير.

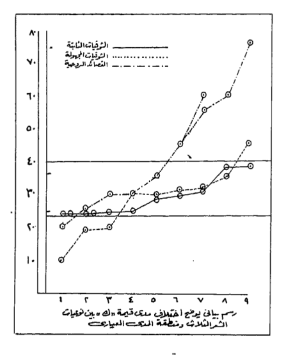
٣ ـ إن الشوقيات الثلاث المجهولة التى هجافيها الشاعر الزعيم أحمد عرابى تقدم لنا مثالا واضحا على دقة المقياس وحساسيته. إن هذه القصائد الثلاث يختلف بعضها عن بعض فى جوانب شكلية كثيرة؛ فمن حيث الوزن نجد إحداها من البسيط والأخريين من الوافر. وأما من حيث الطول فقصيدة (عاد لها غرابى) تتألف من ١٨ بيتا و١٦٦ كلمة، وقصيدة (عرابى ومَاجَنى) تتألف من ٤٥٦ كلمة وعدة أبياتها ٤٦ بيتا، وقصيدة (صوت العظام) من ٨٠٨ كلمة وعدة أبياتها ٩٠ بيتا.

وإذا وضعنا بإزاء هذا الاختلاف ماسجلته قيمة ك فى القصائد الثلاث وجدناها على الترتيب (٨ر٣٠) و(٥ر٣١) و(١ر٣٣). وهى نسب متقاربة إلى أبعد حد.

أما حين نصل بالموازنة إلى القصائد الروحية فسنجد ملاحظات ذات غناء كبير فى تحديد موقف هذه القصائد من جهة وفى الإبانة عن طبيعة مقياس يول من جهة أخرى. وهذه هى:

١ ـ تتفاوت **قيمة «ك»** تفاوتا واضحا بين قصائد ذات حظ كبير من التجانس الموضوعى. ومن أمثلة ذلك قصيدة **«الذكرى السادسة والعشرين»** (**١ر٢٢**) **وقصيدة «تحية وعرفان»**[٦٠] وعن كلتا القصيدتين يقول الدكتور رءوف عبيد إنها قيلت فى المناسبة نفسها. ومع ذلك بلغ الفرق بينهما (٩ر٣٧) أى مايقارب ثلاثة أمثال المدى فى جميع الشوقيات الثابتة. ومن أصعب الصعب مع وجود هذا الدليل الإحصائى نسبة القصيدتين إلى مصدر واحد. وتوجد أمثلة أخرى كثيرة للظاهرة نفسها. منها فى العينات التى درسناها: **«ذكريات»** (١ر٢٦) و**«حنين الذكريات»** (٣ر٥٧) و**«خواطر»** (٦ر٧٦).

٢ ـ فى قصيدتين إحداهما ثابتة والأخرى روحية جاءتا على وزن وَرَوِيٍّ واحد هما: **«ذكرى كارنارفون»** و**«إلى المتشككين»**. ونلاحظ أن الدكتور عبيد أورد القصيدة الثانية على أنها معارضة للأولى. وأن شوقى قد عدل فيها عن رأيه فى علم الروح والمشتغلين به. ومع ذلك سجلت قيمة «ك» فى القصيدة الأولى (٢٤) وفى الثانية (٦ر٤٦) بفارق يصل إلى (٦ر٢٢). وهو فارق لايمكن التغاضى عنه.



رسم رقم (٢)

وهكذا يتضح ـ وبالنظرة المجردة إلى الرسم البيانى (٢) ـ التفاوت الواضح فى الخواص بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروحية كما تتضح فى الوقت نفسه مدى حساسية المقياس وقدرته على التشخيص.

خامسا: ظاهرة التداخل فى قيمة «ك» بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروحية

يتضح من الجداول السابقة ومن الرسم البيانى أن قيمة «ك» فى عدد من القصائد الروحية تقع داخل حدود المدى المعيارى. وهذه القصائد هى: قصيدة **«فى الذكرى السادسة والعشرين»** (١ر٢٢) و**«ذكريات»** (١ر٢٦) و **«مأساة التفرقة العنصرية»** (٧ر٢٩) **«وصوت من الغيب»** (٢ر٣٧). وقد تثير هذه القصائد عند بعض القراء مشكلة فى نسبتها إلى شوقى مادمنا قد رضينا بتحكيم مقياس يول لاختبار صحة هذه النسبة. وهنا لابد من تأكيد أمور:

أولها: أن الذين يؤكدون نسبة هذه القصائد إلى شوقى لم يختصوا **قصيدة أو مجموعة** من القصائد بالنسبة ومن ثم نسبوها إليه جميعا وعلى ذلك كان إبطال نسبة بعضها بالدليل الإحصائى مرجحا قويا لإبطال نسبتها كلها؛ إذ ليس الأمر فى القصائد الروحية مقاربا ولاشبيها بالأمر فى الشوقيات المجهولة التى اعتمد فيها محققها على القرائن والملابسات وشهادة الرجال فى القول بالنسبة. مما يجوز معه الحكم بصحة النسبة أو فسادها على بعض القصائد دون بعض.

ثانيها: أن ماتختص به القصائد الروحية من اتساع كبير فى المدى هو المسئول أساسا عن وقوع بعضها داخل حدود المدى المعيارى.

ثالثها: أن الاتساع الكبير فى مدى قيمة «ك» هو الأساس الذى

حكمنا بمقتضاه بتعدد مؤلفى القصائد الروحية مما يتيح الفرصة لتداخل الخصائص الأسلوبية فى كثير من الأحيان .

رابعها : أن وقوع هذا التداخل فى الخواص الأسلوبية عند بعض المؤلفين أمر وارد . ولقد أوضحنا فى دراسة سابقة «أن أسلوب الكاتب أو الشاعر لايمكن تمييزه بالطرق الإحصائية على نحو متكامل إلا باستخدام طاقم متعدد من المقاييس يمكن به قياس عدد كبير من الخواص الأسلوبية» . وذكرنا أيضا «أن من المتوقع عند الموازنة

على سبيل المثال — أن تتقاطع خطوط توزيع الخواص الأسلوبية على نحو غير منتظم ؛ فقد يتفق الأسلوبان (أ) و(ب) فى خاصية يختلفان فيها عن الأسلوب (ج) على حين يثبت استخدام مقياس آخر لخاصية أخرى التشابه بين (أ) و(ج) دون (ب) من ثم يتم التحديد والتمييز بين الأساليب على أساس اعتماد أكبر مجموعة ممكنة من الخواص يتميز بها أسلوب من أسلوب مع وجود الفرصة للتشابه بين هذا الأسلوب أو ذلك فى خاصية أو أكثر»(٦٤) لذلك لابد من اللجوء إلى مقياس آخر (أو عدة مقاييس أحيانا) عند حدوث التداخل بين الأسلوبين فى نتائج المقياس الأول . وبمثل هذه الطريقة يمكن فحص التداخل كما يمكن أيضا أن تختبر النتائج التى أدت إليها هذه المقاييس مجتمعة . ولتحقيق هذه الغاية ينبغى استخدام مقاييس مختلفة لإنجاز عدد من المهمات الأساسية من بينها :

١ — فحص القصائد التى تقع فيها قيمة «ك» خارج المدى المعيارى .
٢ — فحص القصائد المتداخلة من النوعيات الثلاث .
٣ — تحديد القصائد المشكوك فى نسبتها بناء على نتائج القياس .
٤ — فحص عينات كافية من الأشعار الثابتة النسبة إلى الشعراء الآخرين من جيل الشاعر أو طبقته ؛ أولئك الذين قد ترشحهم بعض الفروض لأن يكونوا مصدرا للشعر غير المنسوب وإجراء الموازنات الضرورية التى يمكن على أساسها إقامة حكم موضوعى فى القضية .

ولاشك أن مثل هذا العمل جدير بأن يكون موضوعا لرسائل جامعية جادة .

ولعلنا بمثل هذا التناول الموضوعى للغة النصوص نستطيع أن نستنقذ دراسة النص الأدبى من خطرين عظيمين ؛ فأما أولها فخطر المعالجة النقدية التى يرسل البعض من أصحابها القول بلا حدود وأسوار ، غارقا فى التعميم والذاتية ، لايجشم نفسه عناء تحديد مصطلح أو ضبط منهج . وأما ثانيهما فخطر مجموعة من اللغويين أرادوا أن يتجاوزوا عيوب تلك المعالجة النقدية فوقعوا دون مايتطلبه منهج الدرس اللغوى من علمية المنهج وانضباط الوسائل ، ولم يفهموا من استخدام الإحصاء إلا مجرد العد الحسابى فأضاعوا جهودا طائلة فيما لانفع فيه ولاجدوى منه .

أولا : المصادر

١ — الشوقيات ج ١ . ٢ طبعة المكتبة التجارية الكبرى بدون تاريخ .
٢ — الشوقيات المجهولة فى جزءين جمعها وحققها مع الدراسة والتعليق الدكتور محمد صبرى .
د . رؤوف عبيد الإنسان روح لاجسد طبعة ثانية ١٩٧١
د . رءوف عبيد (ناشر) عروس فرعون

ثانيا المراجع

د . أحمد الحوفى
١ — وطنية شوقى . دار نهضة مصر بدون تاريخ ط ٣ .
د . سعد مصلوح
٢ — الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية . دار البحوث العلمية الكويت . ١٩٨٠ .
٣ — قياس خاصية تنوع المفردات فى الأسلوب : دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات العقاد والرافعى وطه حسين . مجلة كلية الآداب — جامعة الملك عبد العزيز . المجلد الأول . ١٤٩ — ١٧٠ .

د . محمد صبرى
٤ — التاريخيات والوطنيات فى شعر شوقى . مهرجان شوقى المجلس الأعلى للفنون والآداب . القاهرة .

٥ — Benett, P.
The Statistical Measurement of a Stylistic Trait in Julius Caesar and «As You Like It» in **Statistics and Stylistics**, ed. by Doležel and Baily, 1969.

٦ — Enkvist N. E.
Linguistic Stylistics. Mouton. 1973.

٧ — Vašak, P.
«Metodi Ustanovlenjà Spornogo avtorestva» in **Prague Studies in Mathematical Linguistics**, 3, 1972.

٨ — Yule, G. U.
«Statistical Study of Literary Vocabulary» Cambridge University Press, 1944.

الهوامش :

(١) انظر لبيان «مفهوم النمط والانحراف كتابي «الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية» . الكويت ، دار البحوث العلمية ، ١٩٨٠ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

(٢) انظر المرجع السابق الفصل الثالث بعنوان «الإحصاء ودراسة الأسلوب» ص ٣٧ - ٤٨ .

(٣) انظر:
N. E. Enkvist, «Linguistic Stylistics». Mouton. 1973, p. 129.

(٤) د . محمد صبرى : الشوقيات المجهولة ١ / ٤٦ .

(٥) السابق : ١ / ٣ .

(٦) الشوقيات المجهولة : ١ / ٤٦ .

(٧) ثمة إشارات إلى طبعة ثالثة من الكتاب ولكن لم يتهيأ لنا الاطلاع إلا على الطبعة الثانية .

(٨) رءوف عبيد : الإنسان روح لاجسم ١ / ٥٢٦ .

(٩) صدر الكتاب عن دار الفكر العربى ، ١٩٧١ .

(١٠) مقدمة عروس فرعون : ٣٦ - ٣٧ .

(١١) السابق : ٣٧ .

(١٢) انظر فى الباب الرابع من كتاب «عروس فرعون» تقارير كل من الدكتور إبراهيم أنيس ، والدكتور أحمد الحوفى . والأستاذ أحمد الشايب ، والدكتور بدوى طبانة . والأستاذ على الجندى ، والشيخ محمد زكريا البرديسى ، ومن الشعراء : عزيز أباظة وأحمد عبد المجيد فريد والعوضى الوكيل ومحمد طاهر الجبلاوى ومحمد مصطفى الماحى . أما تقرير الدكتور شوقى ضيف فقد كان مثالا جيدا لحسن التخلص سواء من القول بالتشابه بين الشعرين أو من الإقرار بالوساطة الروحية .

(١٣) كانت مجموعة الشعراء أميل إلى استخدام العبارات المتحمسة وذهب الشيخ البرديسى مذهبهم . أما الإقرار المتحفظ فكان من نصيب الدارسين الجامعيين فى الأعم الغالب :

(١٤) عروس فرعون : ٢٠١ - ٢٠٢ .

(١٥) السابق : ٢٠٢ .

(١٦) عروس فرعون : ٢٠٢ .

(١٧) أرّخ الدكتور صبرى لهذه الأجزاء وظروف إصدارها تأريخا ضافيا فى مقدمته للشوقيات المجهولة : ١ / ٢٦ - ٣٩ فليرجع إليه من شاء .

(١٨) الشوقيات : طبعة المكتبة التجارية : ٤ / ٥ .

(١٩) لم أتمكن من الرجوع إلى أعداد هذه الدورية . وأظن أن فى القدر الذى أورده الدكتور رءوف عبيد كفاية .

(٢٠) انظر كتابى «الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية» . الكويت دار البحوث العلمية ١٩٨٠ . ص ١١ . ٩٣ . ٩٦ . وأيضا مقالا لى بعنوان : «قياس خاصية تنوع المفردات فى الأسلوب» مجلة كلية الآداب جامعة الملك عبد العزيز المجلد الأول . (ص ١٥٢ . ١٦٨) .

(٢١) انظر ص ٣٠ - ٣٣ من كتابى «الأسلوب» .

(٢٢) سبق أن درست قياس خاصية تنوع المفردات دراسة نظرية وتطبيقية باستخدام نماذج من كتابات العقاد والرافعى وطه حسين فى بحث سبقت الإشارة إليه .

(٢٣) انظر عرضا لمقاييس تمييز أسلوب المؤلف فى :
Enkvist, op. cit, pp. 129-135.

وانظر بالروسية :

P. Vašak, «Metodi ustanovlenja spornogo avtovestva», in **Pragues Studies in Mathematical Linguistics**, 3. 1972, pp. 142-147.

(٢٤) ربما يتاح لنا تقديم شرح مفصل لهذه النظرية مع أمثلة تطبيقية أخرى فى عمل قادم إن شاء الله .

(٢٥) اعتمدنا فى عرض المقياس على كتاب يول . وأفدنا كثيرا من إيضاحات بينيت وابنكفست وفاتساك فى تبسيط العرض ما أمكن ذلك .

P. Benett, «The Statistical Measurement of a Stylistic Trait in Julius Caesar and «As You Like It» in **Statistics and Stylistics**, ed. by Doležel Baily, p. 29.

(٢٦) والمراد به ما يسميه علماء المنطق بالاسم الكلى وهوالذى يشترك فى معناه أفراد كثيرة ككتاب وقلم وقرية ومدينة .. إلخ .

(٢٧) مطلع القصيدة :
مرحبا بالربيع فى ريعانه   وبأنواره وطيب زمانه

(٢٨) مطلع القصيدة :
فى الموت ما أعيا وفى أسبابه   كل امرئ رهن بطىّ كتابه

(٢٩) مطلع القصيدة :
إلام الخلف بينكم إلا ما   وهذى الضجة الكبرى علاما

(٣٠) مطلع القصيدة :
صرح على الوادى المبارك ضاحى   متظاهر الأعلام والأوضاح

(٣١) مطلع القصيدة :
حياة ما نريد لها زيالا   ودنيا لانود لها انتقالا

(٣٢) مطلع القصيدة :
بحمدك ياإله العالمينا   وحمدك ياأمير المؤمنينا

(٣٣) مطلع القصيدة :
يا أخت أندلس عليك سلام   هوت الخلافة عنك والإسلام

(٣٤) مطلع القصيدة :
شيعت أحلامى بقلب باك   ولمت من طرق الملاح شباكى

(٣٥) مطلع القصيدة :
فى مهرجان الحق أويوم الدم   مهج من الشهداء لم تتكلم

(٣٦) مطلع القصيدة
نشودة روابـــــــــــة   لـلـمـعـمـرين آيـــة

(٣٧) مطلع القصيدة :
قل للمؤيد ما دهاك   يدك التى صفعت قفاك

(٣٨) مطلع القصيدة :
شكرتك فى أحداثها الشهداء   وترنمت بثنائك الأحياء

(٣٩) مطلع القصيدة :
صغار فى الذهاب وفى الإياب   أهذا كل شأنك يا عرابى

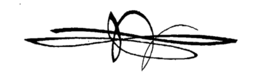
(٤٠) مطلع القصيدة :
أهلا وسهلا بحاميها وفاديها   ومرحبا وسلاما يا عرابيها

(٤١) مطلع القصيدة :
عرابى كيف أوفيك الملاما   جمعت على ملامتك الأناما

(٤٢) مطلع القصيدة :
جلوسك أم سلام العالمينا   وتاجك أم هلال العز فينا

(٤٣) مطلع القصيدة :
تأمل فى الوجود وكن لبيبا   وقم فى العالمين فقل خطيبا

(٤٤) مطلع القصيدة :
عش للخلافة ترضاها وترضيها ونـنشىء الـسكـة الـكبرى وتحميهـا
(٤٥) مطلع القصيدة :
كبّرت باسم الخالق المعبود الحج جمع أم طواف العيد
(٤٦) مطلع القصيدة :
اب الـزمـان بمرتع الإقبال مترفـقـا بمسيره المتـعـالى
(٤٧) مطلع القصيدة :
يا عاذل السمراء قف دون الترق أولم تك الأجناس صنوا من علق
(٤٨) مطلع القصيدة :
مصر الأبية والخطوب تسودها والعسف فى محن الصروف شديدها
(٤٩) مطلع القصيدة :
الروح أظهره المعاد فجددى -يا نفس-عهدك ياحبيب وأسعدى
(٥٠) مطلع القصيدة :
فضت رموز الغيب من أحقابه والفتح أزهر من عنان قبابه
(٥١) مطلع القصيدة :
بـروحى الحق هـفـا واذكـر وطـال الـوفـاء وأطـرى السير
(٥٢) مطلع القصيدة :
مستأثرا بالذكريات مواليا أحيا شغوفا للودائع راعيا
(٥٣) مطلع القصيدة :
يـركب الـزمـان أبـيا خـطـر ربـيـع الحياة يحيى البـشر
(٥٤) د. محمد صبرى : التاريخيات والوطنيات فى شعر شوقى . مهرجان أحمد شوقى المجلس الأعلى للفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٢٣٢ .
(٥٥) عدد ٨ نوفمبر ١٨٩٨ .
(٥٦) الشوقيات المجهولة . ١ / ١٣١ .
(٥٧) أطلق عام الكفء على قضية الزوجية الشهيرة التى كان لها ضجة كبرى فى الرأى العام سنة ١٩٠٤ ، وهى خاصة بفسخ عقد زواج الشيخ على يوسف من ابنة السيد عبد الخالق السادات لعدم الكفاءة فى النسب . (التحرير)
(٥٨) الشوقيات المجهولة : ٢ / ٣٠
(٥٩) السابق .
(٦٠) عدد ١ سبتمبر ١٩٠٣ .
(٦١) الشوقيات المجهولة : ١ / ٣٠٦ .
(٦٢) السابق.
(٦٣) يرجع إلى الدكتور أحمد الحوفى بفضل الكشف عن القصائد الثلاث . وقد استدل على نسبتها إلى شوقى بما أسبغته «اللواء» من أوصاف على صاحبها مثل قولها : «الشاعر من أكبر الشعراء بل أكبرهم بلا نزاع» وقولها : «جادت قريحة أبلغ الشعراء» أو «أبلغ البلغاء» . وأثبتها من بعد لشوقى الدكتور صبرى استدلالا بنمية الأسلوب . انظر وطنية شوقى . ط ٣ . القاهرة د . ت . ص ٩ ، ٢١٥ ـ ٢٢٠ وما هو ذا القياس الإحصائى الموضوعى يثبت صحة النسبة .
(٦٤) انظر بحثنا عن «قياس خاصية تنوع المفردات فى الأسلوب» ص ١٦٧ .



الصورة الفنيّة في شعر شوقي الغنائي

أنواعها، مصادرها، سماتها

عبد الفتاح محمد عثمان

يتردد مصطلح الصورة الفنية كثيرا فى كتابات الدارسين والنقاد ، بحيث أصبح من الممكن القول بأنه لايوجد باحث يتصدى لدرس الشعر ونقده . وتمييز جيده من رديئه . والمقارنة بين شاعر وآخر . دون أن تكون الصورة ذروة عمله وسنامه . وجوهر بحثه ولبابه . فهى الأساس الذى يعتمد عليه . فى تقييم موهبة الشاعر . وكشف أصالته . وسبر أغواره الشعورية . وقدرته على التوغل بحسه الممتد فى قلب الطبيعة . وارتياد عالم الإنسان بكل معاناته . وطموحاته . وأشواقه . غير أن المثير لدهشة الباحث . هو أن هذا المصطلح مع تردده وشهرته وخطره فى مجال النقد الأدبى . مازال من أكثر المصطلحات غموضا . وتهويما بل تضليلا أيضا ! ويرجع السبب فى هذا لغموض مفهوم الصورة من حيث علاقتها بالمدركات الحسية من ناحية . والفكر الذى استدعاها وآثارها من ناحية أخرى . ناهيك عن اختلاف المذاهب الأدبية فى موقفها منها . وتفسيرها لها . ونظرتها إلى قيمتها فى الصياغة الشعرية .

ـ وهذا الضباب الذى يلبد جو الصورة . يجعل تحديد المصطلح امرا ضروريا . ومدخلا طبيعيا للولوج إلى عالم الصورة الفنية عند شوق . خاصة أن غبارا كثيفا قد أثير حول هذه القضية فى حياته وبعد موته . فغامت الرؤية من تضارب الآراء بين متحمس له . يهلل لبراعته فى تشكيل الصورة الفنية . ومتعصب عليه يتهمه بضآلة الصورة وعقم الخيال .

غير أنه فى غمرة الحماس . وحميا الانفعال نسى المتحمس . والمتعصب تحديد مفهوم الصورة . وبيان المذهب الذى ينتمى إليه . ونوع الرؤية التى يرى بها طبيعة الصورة . حتى بات من حق القارىء أن يتساءل أى صورة يقصد؟ وبأى رؤية يرى؟ وإلى أى اتجاه ينتمى ؟

إن تحديد المصطلح . وبيان الاتجاه . والاحتكام إلى الوثائق النصية هو وحده الذى يساعد على إبراز الحقيقة العلمية المحايدة فى هذه القضية الحيوية التى تتصل بجوهر الفن الشعرى عند شوق

٢

لتحديد مصطلح «**صورة**» ينبغى علينا أن نفرق بين نوعين من الوجود :

وجود الشئ حاضرا ماثلا أمام البصر . ووجوده غائبا متمثلا أمام البصيرة ؛ فى حالة الوجود الأول يبدو المدرك الحسى على هيئته الواقعية . ويكون مستقلا عن وجودى . فلا يربطنى به سوى أنه يشغل وعيى الحاضر . ومن ثم لايمكننى التحكم فيه . وتغيير هيئته . كما أن وجوده المادى مشترك بينى وبين غيرى من الناس .

ولكن حين يغيب المدرك الحسى عن مجال رؤيتى البصرية . فإنه لايفقد وجوده . ولذلك يمكننى إثارته واستدعاؤه . وهذا الاستدعاء

يتم بواسطة الذهن وبجهد إرادى واع من قبل ، وحين يمثل فى الذاكرة فإنه يمثل بصورته على هيئته التى شاهدتها من قبل .

فالوجود الأول وجود الشىء ، والوجود الثانى وجود صورة الشىء . وعلى حين أبدو فى الوجود الأول مقيدا سلبيا أبدو مع الوجود الثانى حراً إيجابيا ، فيمكننى أن أنميّه وأضمه فى سلك صور أخرى مشابهة ، أو مخالفة لعلاقة بينهما ، كما يمكننى تفتيت الصور الجزئية ، وتشكيلها على نحو جديد فيه من الواقع وفيه من الخيال أيضا .

غير أن الخيال فى استدعائه للصورة قد يكتفى بمجرد توليدما مر بالحس من مرئيات . وقد يتجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة ، وهى فى ذاتها أصيلة لاعهد للمرئيات الواقعية بها . فهو قوة حرة تقوم بالمقارنة ، والتركيب ، والتمييز ، وتحليل الأشياء والتأليف بينها ، وتوحيدها ، وتشكيلها على نحو جديد ، كما أنه يجسد الأفكار التجريدية فى صور مادية محسوسة . ويشخص الجمادات فى هيئة كائنات عاقلة تحس ، وتشعر ، وتتحرك . فهو يعيد صياغة الواقع ، ويحطم الحواجز بين الإنسان والطبيعة ، وبين الماديات والمعنويات .

الخيال الفاعل الخلاق هو «الخيال الإنتاجى» عند ديكارت ـ و«الأول» عند كوليردج . بينما الخيال الوهمى أو السلبى هو «الخيال العام» عند ديكارت . و«الثانوى» عند كوليردج .

والصورة المتولدة عن الخيال الأول هى الصورة الفنية . بينما الصورة المتولدة عن الخيال الثانى هى الصورة النمطية أو الوهمية .

والأولى هى التى تهمنا فى هذه الدراسة .

وقد لقيت الصورة بهذا المفهوم ـ من حيث هى وليدة الخيال ـ نفورا من الكلاسيكيين . فالمعرفة عن طريق الصور هى أدنى درجات المعرفة . وعالم الخيال هو عالم المعرفة الزائفة الناقصة . بينما عالم العقل هو عالم الحقائق الواضحة المتميزة . ومن ثم تجلى فى شعرهم القصد فى الصور . وخضوعها للأعراف والتقاليد . والأمور المستقرة الثابتة . ولشكيمة العقل الذى يضبطها ويحدد مسارها .

ويبدو هذا فى قول «بوالو» : «**لاشىء أجمل من الحقيقة . وهى وحدها أهل لأن تحب . ويجب أن تسيطر فى كل شىء . حتى فى الخرافات . حيث لايقصد بما فى الخيال من براعة إلاجلاء الحقيقة أمام العيون ؛ فيجب أن تمر كل الصور والعبارات فى مصفاة العقل حتى لاتفجأ الجمهور . ولاتمس مااستقر لديه**»[١] .

وقد أحدث الإيمان بقدرة العقل . وإهمال قيمة الخيال رد فعل عند الرومانتيكين . فأصبحت لغة الخيال والصور عندهم تفضل فى الشعر لغة العقل . وأضحى الشاعر صانع الصور لامكتشف الحقائق . ومن ثم ركزوا على توضيح مفهوم الصورة من حيث وحدتها العضوية . وعلاقتها بالإنسان فى الكشف عن خلجاته الشعورية . وحقائقه النفسية . ورصد عالمه الداخلى . والربط بينه وبين الطبيعة . فهو يراها من خلال مشاعره . ويضفى عليها صبغة نفسه . ويقابل بين مناظرها وإحساسه . وقد ترتب على هذا نتيجة خطيرة تتمثل فى أن قيمة الصورة لاتبدو فى قدرتها على عقد التماثل الخارجى بين الأشياء وإيجاد الصلات المنطقية بينها . وإنما قدرتها فى الكشف عن العالم النفسى للشاعر . والمزج بين عاطفته والطبيعة . يقول **وردزوورث** فى إحدى رسائله : «**إن العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما فى الآخر . ويتمثلا طبيعيا لدى الذهن فى نشوة فنية**»[٢] .

كما أن على الشاعر أن يراعى الأصالة والصدق الفنى فى صوره ، فلا يستعيرها من خارج ذاته . ولايعتمد على الصيغ الجاهزة التى فقدت نضارتها بكثرة الاستخدام . يقول «**بودلير**» : «**الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لايصور إلا على حسب مايرى ومايشعر . فعليه أن يكون وفيا حقا لطبيعته هو . ويجب أن يحذر ـ حذره من الموت ـ أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره . مهما عظمت مكانته . وإلا كان إنتاجه الذى يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لاحقائق .**»[٣]

غير أن تركيز الرومانتيكيين على عالم الذات . ومغالاتهم فى قدرة الخيال . وولعهم بالصور المجنحة . أدى إلى ظهور **البرناسيين** الذين ينظرون إلى الصورة على أنها لوحات وصفية يسجلها الشاعر للمنظر الطبيعى باعتباره شاهدا على مايراه . فلا يتخذ من المنظر دعامة فلسفية لآراء يعتنقها . ولايجعل منه رموزا لحالات نفسية تخص عالمه هو . فهو يلجأ إلى الصور المجسمة (البلاستيكية) . لأنها هى التى تعكس مظاهر الأشياء . ولذلك قارنوا الشعر بالنحت . وقربوا بين الشاعر والمثال . وكانت صلة الشعر بالنحت أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم أو بغيره من الفنون التشكيلية .

بقى من المذاهب الأدبية . المذهب **الرمزى** الذى دعا إلى تراسل الحواس . وإلغاء الحواجز بين الماديات المحسوسة . والمعنويات المجردة عن طريق عنصرى التشخيص والتجسيد . فالرمزيون يرون «**أن الانفعالات التى تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسى . فقد يترك الصوت أثرا شبيها بذلك الذى يتركه اللون أو تخلفه الرائحة . ومن ثم يصبح طبيعيا أن تتبادل المحسوسات . فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى . بل قد يضفى الشاعر خصائص الماديات على المعنويات . أو يخلع سمات المعنويات على الماديات**» .

وبذلك يكون أمامنا أكثر من مفهوم للصورة . هو الصورة العقلانية عند الكلاسيكيين . والذاتية المجنحة عند الرومانتيكيين . والوصفية (البلاستيكية) عند البرناسيين . والتجريدية التشخيصية عند الرمزيين .

فأى صورة من هذه الصور كان يستخدمها شوقى فى شعره ؟ وماأنواع الصور التى استخدمها ؟ ومامصادرها ؟ وماسماتها ؟

كل هذه قضايا سيتناولها البحث بالدراسة والتحليل ، وسوف يجد القارىء أن شوقى قد استخدم كل أنواع الصورة ، واستقى مادتها من مصادر مختلفة . وكانت لها سماتها المميزة .

ليس فى هذا القول تعجل لقطف الثمرة قبل نضوجها ، أو التهليل لنتيجة لم تحسم بعد ، وإنما هو حقيقة علمية وصل إليها البحث من خلال فقه النصوص واستنطاقها ، وتأملها فى مصادرها .

٣

كان شوقى يؤمن بدور الخيال وأهميته . ويراه أحد العناصر الأساسية التى يتشكل منها جوهر الشعر . وقد وضح ذلك بنفسه حين تعرض لتحديد مفهوم الشعر فقال : «الشعر فكر وأسلوب . وخيال لعوب . وروح موهوب» [٥]

والخيال اللعوب هو المتحرك المنتج الذى يتميز بالإيجابية والقدرة على تغيير الواقع . ونسج خيوطه من جديد ، بحيث لايكتفى باستعادة المدركات الحسية ، وإنما يُعيد صياغتها وتركيبها على نحو يتجاوز الواقع المادى . والنسق المنطقى . فيحطم الحواجز بين الماديات والمعنويات . ويقرب بين الإنسان والطبيعة فيمتزج بها . ويقيم علاقات بينه وبينها تسمح له بتشخيصها . والحوار معها . وسماع نبضها .

وقد طبق شوقى هذه النظرية فى شعره . بحيث نجد تنويعا واعيا فى مجال استخدام الصورة الفنية ، ويمكننا من خلال النصوص ـ التى سوف نتكىء عليها كثيرا ـ تصنيف صوره على النحو التالى :

الصورة التشخيصية :

وهى التى يستخدمها الشعراء فى تشخيص مظاهر الطبيعة الصامتة . والمتحركة . بحيث تضحى الطبيعة شخوصا عاقلة تتفاعل . وتتجاوبُ . وتستشعر وجود الإنسان . وتسمع نبض عواطفه . ويخلع عليها الشاعر من ذاته . فتمتزج الذات بالموضوع ليتحدا فى رحاب الفن .

ولقد بلغ شوقى فى استخدام هذه الصورة حدّا رائعا من الإتقان والإبداع . وخاصة فى تصوير الطبيعة التى تبدو فى شعره حية متحركة نابضة . تتحرك . وتسمع . وترى . وتتكلم . فهى شخوص عاقلة جميلة مرحة تمتلىء بالحيوية والحياة .

لنقرأ هذا النص الذى يصف فيه مشاهد الطبيعة وهو فى طريقه إلى الأستانة قادما من أوروبا :

كشف الغطاء عن (الطرول) وأشرقت
منه الطبيعة غير ذاتِ ستار
شبّهتُها (بلْقيسَ) فوق سريرها
فى نضرةٍ . ومواكبٍ . وجوارى
أو (بابن داوُدٍ) وواسع مُلكه
ومعالم للعز فيه كبار
هُوجُ الرياح خواشع فى بابه
والطير فيه نواكس المنقار
قامت على ضاحى الجنان كأنها
رضوانُ يزُجى الخلد للأبرار
كم فى الخمائل وهى بعض إمائها
من ذاتِ خلخالٍ وذات سوار
وحَسيرةٍ عنها الثياب . وبَضّةٍ
فى الساعاتِ تجرُّ فضل إزارِ
وضَحوكةٍ سِنٌ تملأ الدنيا سنى
وغريقةٍ فى دمعها المدرار
ووحيدةٍ بالنّجْدِ تشكو وحشةً
وكثيرة الأتراب بالأغوار
ولقد تمر على الغدير تخاله
والنّبتَ مرآةً زهت بإطار
حلو التسلْسُل موجُه وخريره
كأنامل مرّت على أوتار
مدّت سواعد مائه وتألّقت
فيها الجواهر من حَصًى وجِمار
ينساب فى مخضلّةٍ مُبْتلّةٍ
منسوجةٍ من سُندسٍ ونُضار [٦]

إن الصورة هنا تحفل بالشخصيات ، فقد تحولت الطبيعة فى وجدان الشاعر إلى أناس ، فهى بلقيس . وابن داود . ورضوان . والخمائل صارت فى خياله إماء تتحلى بالأساور والخلاخيل . تستر نفسها . أو تعرى جسدها البض . تضحك فتملأ الدنيا سرورا . أو تبكى فتغرق الدنيا دموعا . تعيش وحيدة متعزلة . أو جميعا مع أترابها .

والغدير فى هذه الطبيعة الجميلة رقيق عذب كأنامل الإنسان الرقيقة التى تداعب الأوتار . وهو إنسان له سواعد يمدّ الأرض بالجواهر والحصى .

لقد زالت الحواجز بين عالم الإنسان . وعالم الطبيعة . وتحول الصامت الهامد إلى حى عاقل متحرك .

وإذا كانت هذه الصورة تمثل رؤية شوقى للطبيعة دون أن تكون هناك صلة وجدانية تربطه بها . فإن هناك من الصور مايوضح هذه الصلة الوجدانية التى يبدو فيها الشاعر عاشقا للطبيعة . يفتح صدره لها . ويحتضنها . ويناجيها . بل يقبلها أيضا .

لنقرأ هذه الصورة الوجدانية التى يجعل فيها شوقى من الطبيعة شخصا يحبه . ويمتزج به . ويبادله الهوى وهى عن مدينة زحلة «بلبنان» . يقول فيها :

ياجارة الوادى . طرِبْتُ وعادنى
مايشبه الأحلام من ذكراك
مثلتُ فى الذكرى هواكِ وفى الكرى
والذكرياتُ صَدَى السنين الحاكى

ولقد مررت على الرياض بربوة
غناء كنتُ حيالها ألقاك
ضحكتْ إلىَّ وجوهُها وعيونها
وَوَجَدْتُ فى أنفاسها ريَّاك
فذهبتُ فى الأيام أذكر رَفْرَفاً
بين الجداول والعيون حواك
أذكَرْتِ هَرْوَلة الصبابةِ والهوى
لما خَطَرْتِ يقبِّلان خُطَاك؟
لم أدْرِ ماطِيبُ العناقِ على الهوى
حتى ترفَّق ساعدى فطواك
وتأَودتْ أعطافُ بانِك فى يدى
واحمرَّ من خفريهما خدَّاك
ودخلت فى ليلين: فَرْعِك والدجى
ولثمت كالصُّبح المنوِّر فاك
ووجدت فى كُنْهِ الجوانحِ نَشْوَةً
من طيب فيك. ومن سُلاف لماك
وتعطَّلَتْ لغةُ الكلام وخاطبَتْ
عَيْنَىَّ فى لغة الهوى عيناك
ومحَوْت كلَّ لبانةٍ من خاطرى
ونسيتُ كَلَّ تعاتبٍ وتَشاكى
لاأمس من عمرِ الزمان ولاغدُ
جُمِعَ الزمانُ فكان يومَ رضاك[7]

إن شوقى فى هذه الصورة تجاوز ماوصل إليه الرومانتيكيون فى حبهم للطبيعة وتعلقهم بها ؛ فالرومانتيكى يرى الطبيعة من خلال مشاعره . ويضفى عليها صبغة نفسه . ويقابل بين مناظرها وإحساساته . فالطبيعة تحيا فينا كما يقول «**ورد زورث**» فى إحدى قصائده : «**فى حياتنا وحدها تحيا الطبيعة : فحياتنا ثياب عرسها . وحياتنا كفنها .. وفيما ننظر ونتأمل ليس لدينا ماهو أسمى شأنا مما تتيحه هذه الطبيعة الباردة لذوى القلوب الميتة والنفوس المضطربة من الدهماء . واها ! ولكن من الروح نفسها يجب أن ينبثق ضوء وعظمة . وسحاب لطيف متألف يلف الأرض جميعا . ومن الروح نفسها يجب أن ينبعث صوت عذب قاهر . ومن مهد الروح الخالص تنبت الحياة وعناصرها فى كل ماهو جميل**»[8] . فشوقى لم يكتف بتمثل الطبيعة . والاستمداد منها . بل عشقها هذا العشق العارم الذى تمثل فى الصورة السابقة .

وإذا كان شاعرنا قد أحب الطبيعة لذاتها فى هذه الصورة . فإنه قد أحبها لارتباطها بذكريات عزيزة تثيرها فى وجدانه ؛ فهو يبكى شبابه . ويذكر أحلامه . ويصف وجيب قلبه . وخفق مشاعره . فى جو وجدانى عميق تفصح عنه هذه الصورة الحية فى وصفه لغاب «بولونيا» التى رآها فى كهولته . فتذكر شبابه ؛ حيث كانت له صبوات فى هذا المكان إبان وجوده فى فرنسا لدراسة الحقوق

يقول شوقى فى ابيات تفيض بالشجن.

ياغابَ بولون. ولى ذِمَمٌ عليك ولى عُهودْ
زمنٌ تقضى للهوى ولنا بظِلِّكَ. هل يعود؟
حُلُمٌ أريدُ رجوعَه ورجوع أحلامى بعيد
وهَبِ الزمان أعادَها هل للشبيبةِ مَن يُعيد؟
ياغاب بولون. ولى وَجْد مع الذكرى يَزيد
خَفَقَتْ لرؤيتكَ الضلوع. وزُلْزِل القلبُ العَميد
هلا ذكرت زمان كنَّا والزمانُ كما نريد
نطوِى إليك دجى الليالى والدُّجى عنا يَذود
فنقول عندكَ مانقول. وليس غيرُك من يُعيد
نُطق هوىً وصبابةً وحديثُها وَتَرٌ وعُود
نَسْرى. ونَسْرح فى فضا لك. والرياح به هُجودْ
والطيرُ ألهدَها الكرى والناس نامت والوجود[9]

إن رؤية الطبيعة فى هذا المكان خلقت تكثيفا شعورياً ناوش خيال الشاعر فارتد من الحاضر إلى الماضى . واعتصر وجدانه فى وصف اللحظة الآنية التى تقطر شجنا وأسى ، حيث تتجسد المفارقة بين الماضى والحاضر ، وتبدو سطوة الزمن ، وتهاويل الأحلام ، وطيور الذكريات المغرّدة ، ووعى المكان بأيام مضت ولن تعود !

والجانب الوجدانى فى الصورة التشخيصية يبدو واضحا فى تلك الصلات الوجدانية التى يعقدها مع الطير رمز الغربة والحب الضائع ، والشجن الرقيق . وقد برع شوقى فى استغلال هذه الصورة لبث لواعجه ، والتعبير عن أساه العميق فى الغربة الروحية أو الجسدية .

يقول مخاطبا : «**الحمام**» :

أبثك وجدى ياحمام. وأودِع
وإنك دون الطَّير للسرِّ موْضِعْ
وأنت معين العاشقين على الهوى
تئنُّ فنُصْغى. أو نحنُّ فتسمعْ
أراك يمانيا ومصرُ خميلتى
كلانا غريبٌ نازحُ الدارِ. موجع
هما اثنان: دانٍ فى التغرب آمن
وناء على قرب الديار مروَّعْ
ومن عجب الأشياء أبكى وأشتكى
وأنت تغنى فى الغصون وتسجع
لعلك تخفى الوجد. أو تكتم الجوى
فقد تمسك العينان والقلب يدمع

ولعل من أصدق شعره وأشجاه فى هذا المجال حواره مع نائح الطلح فى مقدمة قصيدته التى نظمها فى منفاه بأسبانيا ، ويحن فيها للوطن :

يانائح (الطلح) أشباه عوادينا
نشجى لواديك أم نأسى لوادينا؟

مــاذا تــقصُّ عــلــيــنــا غير أنَّ يــدا قصّت جَـنــاحك جــالت فى حــواشيــنــا ؟
رمى بــنــا الــبــينُ أيـكـاً غير سـامرنـا ـ أخــا الــغــريب ـ وظِلا عـــبـــر نــاديــنــا
كــلٌ رمــتــه الــنوى ريش الـفِـراق لــنــا ســهًا وسَـلّ عــلــيك الــبــينُ ســكّينــا
إذا دعـــا الشوقُ لم نَـبْــرح بمنصـدع من الجــنــاحين عى لايــــلــبــيــنــا
فــإن يك الجنسُ يــاابن الـطّلح فرّقنا إن المصــائب يجمــعن المصــابينــا[١١]

إن الصلة بين الشاعر والطبيعة تبدو من خلال هذه النصوص عميقة . لاتقتصر على مجرد إدراك التماثل الخارجي . والعلاقات المنطقية بين الأشياء . وإنما يتوغل بحسه الممتد داخل محرابها ويلمس قلبها . ويعاملها بألفة . ويعيش مع كائناتها فى توحد وجدانى يبثها همومه . ويشكو لها لو اعجه

وقد يتفنن شوقى فى رسم الصورة التشخيصية فتبدو طريقة جديدة حافلة بالبهجة . أو حزينة قاتمة تلطم الخدود وتشق الجيوب !

ومن النوع الأول قوله يصف حديقته . أو بتعبير أدق يصف شعور حديقته لمقدم زائر جديد هو أحد الكتاب الإنجليز :

روضتى ازينتْ وأبدت حلاها حين قالوا : ركابكم فى الطريق
مثل عذراء من عجائز روما بشّــروهـا بــزَوْرةِ الــبــطــريــق
ضحكتْ الماء . والأقاحى عليها قابلتْه الغصونُ بالتصفيق
زرتَها والربيع فصلا . فخفّت نحو رَكْبِكما خفوف المشوق
فانزلا فى عيون نرجسها الغض صيانا وفوق خدّ الشقيق[١٢]

ومن النوع الثانى قوله يصف شعور النبات غبّ موت عثمان غالب عالم النبات :

ضـــجت لمصرع غـــالــب فى الأرض مملـكـة الــنــبــات
أمست بــتــيــجــان عــلــيــــــه من الحداد منكســات
قــامت على (ســاق) لــغــيــــبــتــه وأقــعــدت الجــهــات
فى مــأتم تــلــقى الــطــبــيــعــــة فــيــه بين الــنــائحات
وتــــرى (نجوم الأرض) من جــزع مــوائــد كــاســفــات

ولم يقتصر استخدام شوقى للصورة التشخيصية على الطبيعة الصامتة والمتحركة . وإنما تجاوزه إلى التعبير عن بعض الأشياء التى يريد إضفاء الطابع الإنسانى عليها كالقلب والدمع . والهلال . والآثار . فالقلب راهب فى الضلوع :

راهب فى الضلوع للسفن فطن كلما لُزن شــاعــهــن بنقس

والدمع يقبل التراب ويحيى الوطن :

ســبقــن مــقــبلات الترب عنى وأدين الــتــحــيــة والخطــابــا

والهلال يجزع ويبكى على الزعيم مصطفى كامل بدمع قان :

لفوتك فى علم البلاد منكسا جزع الهلال على فتى الفتيان
ماحمرّ من خجل ولامن ريبة لكنما يبكى بدمع قان[١٢]

والآثار تحس وتشعر كقوله :

قف بتلك القصور فى اليم غرقى مُمْسِكا بعضها من الذعر بعضا
كعذارى أخفين فى الماء بضا سابحات به وأبدين بضا[١٣]

الصورة التجسيدية :

وهى الصورة التى يتمكن الشاعر بواسطتها من التعبير عن المعنويات فى قالب مادى محسوس بحيث تكون قريبة الفهم للقارىء . فالشىء المحسوس بطبعه أقرب إلى الفهم من المعقول . فالفكرة المجردة تتجسد فى هيئة مادية محسوسة تبصر أو تسمع أو تذاق أو تشم . فهى تخضع لمعطيات الحواس التى تشكلها التشكيل المناسب .

وقد عمد شوقى إلى استخدام الصورة التجسيدية فى تقريب المعانى إلى ذهن قارئه بإلباسها لباسا حسيا واقعيا يوضحها ويقربها . ويجعل فهمها فى متناول الخاصة والعامة ، لأنه كان يؤمن بالأبيات السائرة التى تذاع ويشتهر أمرها بين الناس . ويعتبر هذا من بلاغة البيان حيث يقول : «أساطين البيان أربعة : شاعر سار بيته . ومصور نطق زيته . وموسيقى بكى وتره . ومثال ضحك حجره»[١٤] وهذا هو سر اهتمامه بشعر الحكمة والأمثال . وتجسيد الفكرة المعنوية فى قالب حسّى مادى .

فالحياة تتمثل له فى تناقضها بعرس أقيم على جوانبه مأتم والحرية تحتاج إلى سلوى تداوى جرحها . وهذه السلوى كالبلسم . ولابد من بسمة تعلو وجه الحرية . وهذه البسمة حزينة كالتى تعلو فم الثكلى . ووجه الأيم . يقول شوقى :

إذا انــظــرت إلى الحيــاة وجــدتها عـــرســـا أقيم على جوانب مـــأتم
لابــد لــلــحــريــة الحمــراء من سلوى تُرقّد جرحها كالبلسم
وتبسُّم يــعــلــو أسيرتها كما يعلو فم الثكلى وثغر الأيم[١٥]

وفن الشعر . وهو معنى معقول جسّده شوقى فى صور كثيرة . فهو زهر . وملك له ظلال على ربوة الخلد . وكرسى . وصولجان . وأثره المعنوى فى تحقيق المتعة والفائدة أبلغ من عزف النحاس . يقول شوقى :

أين نورُ الربيع من زهر الشّعــ ـر إذا مااستوى على أفنانه ؟
سرْمد الحسن والبشاشة مها تــلــتــمــســه تجده فى إبــانــه
حسنٌ فى أوانــه كــلُّ شىء وجمال الــقــريض بعد أوانه
ملك ظِله على ربوة الخلْــ ـدِ وكُرسيُه على خلجانه
أمــر الله بــالحقــيــقــة والحكـ ـمة فالتفتا على صولجانه[١٦]

وشعره غناء فى الفرح وعزاء الترح :

كان شعرى الغناء فى فرح الشر ق وكان العزاء فى أحزانه

وهو رحيق يذاق :

ماالرحيق الذى تذوقون من كر مى وإن عشت طالفا بدنانه

وهبوف الحمام لـذة سـجـع . أين فضـل الحمام فى تحنانه
وتـر فى الـلـهـاة مـالـلـمغنى من يد فى صفاته وليانه[١٧]

والقصيدة يد بيضاء :

بالأمس قد حليتنى بقصيدة غراء تحفظ كاليد البيضاء

وفضل الأديب ، وهو معنى يعقل ، جسده شوقى فى صورة النهار ، والبيان فى صورة الشمس ، والعبرات فى صورة النهر الذى يجرى . يقول فى رثاء المنفلوطى :

واصعد سماء الذكر من أسبابها واظهر بفضل كالنهار مذاع
حـر البـيـان قـديمه وجـديـده كـالشـمس جدة رقعة وشعاع
ومـرقـرق العبرات تجرى رقة للعالم الباكى من الأوجاع[١٨]

والرسائل البليغة حواش من الزهور والنباتات حول منابع الماء وهى غذاء لايشق به الصغير ولا الكبير . وهى سهول من الفصحى يقف الأديب عندها ولايتجاوزها إلى الربى والهضاب.ويقول فى رثاء يعقوب صروف :

رسائل من عفو الكلام كأنها حواشى عيون فى الطروس عذاب
هى المحض لايشق به ابن تميمة غذاء ولايشق به ابن خضاب
سهول من الفصحى وقفت بها الهوى على مالديها من ربى وهضاب[١٩]

والمعالى والمجد يتجسدان فى صورة حسية . حتى إنهما يوسدان فى التراب . يقول فى رثاء ثروت باشا :

أجلّ حُملتْ على النعش المعالى ووُسـدت الترابَ المكـرماتُ
وحـمّلت المدامعُ ركـن سلم تشـيـعـه الـفوارس والكماة
وحـل المجد حضرتـه وأمسى يطيف به النوائح والبكاة[٢٠]

وهناك عشرات الأمثلة يجسّد فيها شاعرنا فكرة الموت ، والمجد ، والأخلاق ، والرحمة ، والفن . نكتفى منها بمثال واحد هو قصيدته فى رثاء الفنان سيد درويش . حيث يتجلى التجسيد فى صور بصرية وسمعية وحركية تروق وتعجب :

يقول شوقى :

بُلْبُل إسكـنـدرىُ أيـكُـهُ ليس فى الأرض ولكن فى السماء
هـبـط الشاطىء من رابـيـة ذات ظـل وريـاحين وماء
يحمـل الـفن نميرا صافـيـا غدق النّبع إلى جيل ظماء
يملأ الأسـحـار تـغـريـد إذا صرف الطّير إلى الأيك العِشاء

لاترقُ دمعا على الفن فلن يعدم الفنُ الرعاة الأمناء
هـو طير الله فى ربـوتــه يـبـعث الماء إلـيـه والـغذاء
روّح الله على الـدنـيـا بـه فهى مثلُ الدار . والفن الفناء
تـكـتسى مـنـه ومن آذاره نفحة الطّيب وإشراق البهاء
وإذا مـاحُـرمتْ رقـتـه فشتْ الـقسوة فيها والجفاء

وإذا مـاسـئـمت أو سـقـمت طاف كالشمس عليها والهواء
وإذا الـفن على الملك مشى ظهر الحسن عليه والرواء[٢١]

إن الفن قد تجسد هنا فى صور حسية مادية ، بصرية وسمعية ، ومذوقة ومشمومة . حيث نجد البلبل والرابية والشاطىء والظل والرياحين والنمير الصافى . والطيب وإشراق البهاء . والشمس والهواء . عالم من الصور الحسية المنوعة أبدعتها ريشة شوقى .

الصورة التجريدية :

وهى الصورة التى يستخدمها الشاعر حين يريد تشبيه المحسوس بالمعقول . أو المعقول بالمعقول ، فالشىء المادى المحسوس قد يقارن بفكرة ذهنية مجردة . كما أن الفكرة الذهنية المجردة قد تقارن بفكرة أخرى أكثر منها وضوحا . وهذه الصورة تحتاج إلى إعمال الفكر . وكد الذهن . وإثارة انتباه المتلقى . حيث يحشد طاقته الذهنية لإدراك مدلول الصورة .

وقد استخدم شوقى هذه الصورة ، فشبه المحسوس بالمعقول كتشبيه شروق الشمس بالأمل الحبيب . وغروبها بالأجل البغيض . والشروق والغروب مشهدان حسيان يدركان بالبصر بينما الأمل والأجل معنيان يدركان بالبصيرة .

يقول فى وصف الشروق والغروب :

فشروقها الأمل الحبيب لمن رأى وغروبها الأجل البغيض لمن درى

وتشبيه قصر أنس الوجود بالسطر فى كتاب مجد مصر . فالمشبه حىّ والمشبه به معقول يحتاج إلى تأمل وفطنة :

ياقصورا نظرتها وهى تقضى فسكبت الدموع والحق يقضى
أنت سطر ومجد مصر كتاب كيف سام البلى كتابك فضا[٢٢]

ومثال تشبيه المعقول بالمعقول قوله :

تبتلت للعلم الشريف كأنه حقيقة توحيد وأنت صحابى

وقوله :

نعيش ونمضى فى عذاب كلذّة من العيش أو لذة كعذاب

ويدخل فى إطار الصورة التجريدية . وصف الإنسان بصفات تجريدية لا تتحقق فى منطق الواقع . بل تدخل فى إطار التجريد كمقارنته بالجواهر مثل قول شوقى فى رثاء ثروت باشا . وكان قد عاد ميتا من أوربا .

باتت على الفلك فى التابوت جوهرة تكاد بالليل فى ظلم البلى تقدُ
يفاخر النيل أصدافُ الخليج بها وما يدب إلى البحرين أو يرِدُ
إن الجواهر أسفاها وأكرَمها ما يقذف المهدُ لا ما يقذف الزّبد
حتى إذا بلغ الفلك المدى انحدرت كأنها فى الأكفّ الصارم الفرد
تلك البقية من سيف الحمى كِسَرٌ على السرير ومن رمح الحمى قصدُ
قد ضمها فَرْكا نعش يطاف به مقدم كلواء الحق منفرد[٢٣]

وقد حفلت مسرحيات شوقى الشعرية بهذه الصورة التجريدية

ألتى تقوم على خلق مدركات بصرية وهمية متحررة من مواضعات العرف والعادة ، وتحطيم الحواجز بين الماديات والمعنويات ، حتى إن أحد الباحثين المعاصرين أدخل بعض هذه الصور فى إطار المذهب الرمزى .

ولنقرأ هذا المشهد الذى تأمله الباحث كما تأملناه ، وهو نشيد الموت الذى يتغنى به « **إياس** » شادى الملكة فى الفصل الرابع من المسرحية بعد مصرع « **أنطونيو** » يمهد فيه لمصرع كليوباترا :

يا موت مل بالشراع — واحمل جريح الحياة
سريا لقلوع السراع — إلى شطوط النجاة
شراعك الخفى — فى لجه الستبرى
كالحلم فى الخفى — يجرى ولا يجرى
فى ظل ليل ساج — ألم لا يسرى
مخلل الديباج — مطنب الستر
فى يقظة ينظر لى — أم أرى حلما
فلك من الجوهر — يخترق الظلما
على الدجى لاح — تحسبه نجما
لبس به ملاح — مسكله اليما[24]

« وللوهلة الأولى يبدو ما فى هذه الأبيات من موسيقى متموجة شفافة ، وصور ظليلة يلجأ فيها الشاعر إلى تشخيص المعنويات ، وخلق مدركات بصرية وهمية تذكرنا بمحاولة الشاعر الفرنسى « رامبو » خلق تيارات صورية متحررة من مواضعات المنطق والعادة ، فالموت فى نظر شوقى أو كليوباترا بتعبير أدق زورق ، ولكنه زورق غريب يندّ عن كل تصور طبيعى أو عرفى ، فهو من الجوهر وشراعه من الفضة ، ولجته من التبر ، ثم هو زورق تجريدى لا يمكن تحقيقه إلا فيما يشبه الرؤيا ، فهو كالحلم يجرى ولا يجرى مخترقا قلب الظلماء كالشهاب الخاطف ، إلى حيث تنتظره كليوباترا التى تركزت أشواقها على الموت تتقى به عار الحياة تحت وطأة الرومان . وبهذه الصورة التجسيدية التجريدية معا يضعنا الشاعر فى منطقة بين المحسوس والمعنوى ، أو قل بين الحلم واليقظة ، بحيث يصعب القبض على مادة الصورة ، وإن لم يسعنا إلا الاستجابة لما فيها من جو نغمى آسر »[25] .

ومن المشاهد الوصفية الرائعة التى اجتمعت فيها الصور التشخيصية ، والتجسيدية ، والتجريدية . وتعانقت فيها المحسوسات . والمعقولات . وتصافح الوهم والواقع ، واختلط عبق التاريخ بأريج الحاضر . ذلك المشهد الذى يصور فيه شوقى الطبيعة فى قصيدته « الربيع ووادى النيل » .

إن الخيال فى هذه القصيدة مجنح ، والصور حية متحركة ، والمشاهد متتابعة ، وكل صورة فى ذاتها خلابة فاتنة ، ولكنها تفتقد وحدة الجو النفسى كما سنوضح فيما بعد .

لنقرأ بعض أبيات القصيدة أولا كدليل على الطاقة التصويرية لدى شوقى ، وسنرى أن كل بيت يضم صورة رائعة :

ملك النبات . فكل أرض داره — تلقاه بالأعراس والأفراح
منشورة أعلامه من أحمر — قان . وأبيض فى الربى لماح
لبست لمقدمه الخمائل وشيها — ومرَحْن فى كنف له وجناح
الورد فى سرر الغصون مفتح — متقابل يثنى على الفتاح
ضاحى المواكب فى الرياض مميز — دون الزهور بشوكةٍ وسلاح
مرَّ النسيم بصفحتيه مقبلا — مرَّ الشفاه على خدود ملاح
والياسمين لطيفة ونقية — كسريرة المتنزه المسماح
متألق خلل الغصون كأنه — فى بلجة الأفنان ضوء صباح
والجلنار دم على أوراقه — قانى الحروف كخاتم السفاح
وكأن محزون البنفسج ثاكل — يلقى القضاء بخشية وصلاح
وعلى الخواطر رقة وكآبة — كخواطر الشعراء فى الأتراح
والنخلُ ممشوق العذوق مُعصَّب — متزين بمناطق ووشاح
وترى الفضاء كحائط من مرمر — نضدتْ عليه بدائع الألواح
الغيم فيه كالنعام : بدينة — بركت . وأخرى حلقت بجناح
والشمس أبهى من عروس برقعت — يوم الزفاف بعسجد وضاح[26]

إننا من خلال قراءة هذا النص نشعر أننا نعيش فى مهرجان الطبيعة ، حيث تلقى الأرض الربيع بالأعراس والأفراح ، فالخمائل تتحلى بوشيها ، والورود تتفتح ، والنسيم يقبل خدود الورد ، والياسمين كنية الإنسان السمح ، والبنفسج حزين كثاكل يلقى القضاء ، والنخيل ممشوق كبنات فرعون .

ثم هذه الصورة الرائعة الجديدة فى الشعر العربى للفضاء الذى يشبه حائط المرمر ، والغيم الذى يشبه النعام البدين والمحلق . إنها إعجاز فنى !

الصورة الوصفية (البلاستيكية) :

وهذه الصورة يراد بها مطلق التجسيم والتكبير بصرف النظر عن ارتباطها بالوجدان ، أو رمزها لحالات نفسية خاصة . ومجال عمل هذه الصورة فى المحسوسات حين يلحق الأقل بالأكثر والأخفى بالأظهر ، وما هو أخفى فى الصفة بما هو أشهر فيها . وتعتمد هذه الصورة على إدراك التماثل الخارجى بين الأشياء ، ومثال هذا النوع وصف منظر طلوع البدر من سفينة :

والبدر منك على العوالم يجتلى — بِشْر الوجوه وزحمة الأبصار
متقدم فى النور محجوب به — موف على الآفاق بالأسفار
يا درة الغواص أخرج طافرا — يمناه يجلوها على النظار
متهللا فى الماء أبدى نصفه — يسمو بها والنصف كاسٍ عار
وافى بك الأفق السماء فأسفرت — عن قفل ماس . فى سوار نضار
ونهضت . يزهو الكون منك بمنظر — ضاح ويحمل منك تاج فخار
الماء والآفاق حولك فضة — والشهب دينار لدى دينار[27]

ووصف سفينة فى عرض البحر

وجبالا موائجا فى جبال — تتدجى كأنها الظلماء
ودويا كما تأهبت الخيـ — ـل وهاجت حماتها الهيجاء
لجة عند لجة عند أخرى — كهضاب ماجت بها البيداء
وسفين طورا تلوح وحينا — يتولى أشباحهن الخفاء

تنازلات فى سيرها صاعدات كالهوادى يهزهن الحداء[٢٨]

ووصف طائرة :

أعقاب فى عنان الجو لاح أم سحاب فر من هوج الرياح
أم بساط الريح ردته النوى بعدما طرف فى الدهر وساح
أو كأن البرج ألقى صوته فترامى فى السماوات الفساح[٢٩]

إن هذه الصور تخلو من الانفعال الوجدانى ، وتفتقد المشاعر الحارة التى تربط بين الشاعر وموضوعاته . ولكنها نجحت فى وظيفتها التجسيمية ، وتهويل الصورة أمام القارىء ، وتمكنت من إيجاد صلات بين الأشياء قد تبدو بعيدة . فهى تدل على الذكاء والفطنة أكثر مما تفصح عن المشاعر.

الصورة الدرامية :

وهى الصورة التى تحفل بالحركة ، والتوتر ، والنمو ، فتتدافع الأحداث ، وتنمو المواقف ، وتتابع المشاهد فى وحدة نامية متآزرة ، ويتركز الاهتمام فى هذه الصورة على الفعل والحركة ، والصراع الذى يضفى على المشهد حيوية وتدفقا ، وتستخدم العناصر اللغوية من مفردات وتراكيب ، فى تعضيد الصورة الدرامية وإبرازها ، بحيث تتشكل فى النهاية من الحدث ، واللغة ، والإيقاع الموسيقى .

وقد بلغ شوقى فى استخدام هذا النوع من الصورة حدا رائعا من القدرة والإتقان ، بحيث يشعر القارىء أن المشهد يتحرك أمامه بكل جزئياته وعناصره ، فالحدث ينمو .. والألفاظ تتدافع ، والإيقاع الموسيقى يتناغم ، فالصورة بكل معطياتها الحسية والمعنوية تتفجر بالحركة والحياة . وهناك عشرات الأمثلة على الصورة الدرامية فى شعر شوقى ، ولكننا سنكتفى بصورتين إحداهما من قصيدة «**كبار الحوادث فى وادى النيل**» ، والثانية من قصيدة «**النيل**» .

والصورة الأولى تمثل ابنة فرعون التى أسرت عند احتلال قمبيز لمصر سنة ٥٢٥ ق . م . وقيدت بالسلاسل على مرأى من أبيها ، وتصف الصراع المحتدم فى نفسها ، ونفس فرعون :

بنت فرعون فى السلاسل تمشى أزعج الدهر عَرِيها والحفاء
فكأن لم ينهض بهودجها الدهـ ـر ولا سار خلفها الأمراء
وأبوها العظيم ينظر لما رُدِّيت مثلما تردّى الإماء
أعطيت جرَّة وقيل : إليك النهـ ـر قومى كما تقوم النساء
فمشت تظهر الإباء ، وتحمى الد مـ ـع أن تسترقه الضراء
والأعادى شواخص وأبوها
بيد الخطب صخرة صماء
فأرادوا لينظروا دمع فرعو ن ، وفرعون دمعه العنقاء
فأروه الصديق فى ثوب فقر يسأل الجمع والسؤال بلاء
فبكى رحمة وما كان مَنْ يبـ ـكى ولكنما أراد الوفاء[٣٠]

إن هذه الصورة تخلو من الخيال المعتمد على الصورة البيانية ، فليس فيها تشبيه ، أو استعارة ، ولكنها تحفل بالحركة والصراع ، وتقدم لنا الحدث بطريقة مؤثرة تثير الأسى والشجن .

والصورة الثانية تصف مهرجان النيل ، والاحتفال بإلقاء فتاة جميلة فى خضمه ، وهى التى يطلق عليها عروس النيل ، وسط مظاهر الحفاوة والتكريم .

لنقرأ هذه الصورة ، ونرى إلى أى حد تعاون الحدث الدرامى مع الموسيقى الصوتية ، والتشكيل البنائى فى خلق مشهد مفعم بالحياة ، يجسد المشاعر المتضاربة ، والأحاسيس العارمة ، وطبيعة الموقف الحافل بالرهبة ، والخطر ، والفرح ، والتضحية ، والقداسة ، والصراع .

يقول شوقى :

ونجيبة بين الطفولة والصبا عذراء تشربها القلوب وتعلق
كان الزفاف إليك غاية حظها والحظ إن بلغ النهاية موبق
لاقيت أعراسا ، ولاقت مأتما كالشيخ ينعم بالفتاة وتزهق
فى كل عام درة تلقى بلا ثمن إليك ، وحرة لا تصدق
حول تسائل فيه كل نجيبة سبقت إليك متى يحول فتلحق
زفت إلى ملك الملوك يحثها دين ويدفعها هوى وتشوق
ولربما حسدت عليك مكانها ترب تمسح بالعروس وتحدق
مجلوة فى الفلك يحدو فلكها بالشاطئين مزغرد ومصفق
فى مهرجان هزت الدنيا به أعطافها ، واختال فيه المشرق
فرعون تحت لوائه وبناته يجرى بهن على السفين الزورق
حتى إذا بلغت مواكبها المدى وجرى لغايته القضاء الأسبق
وكسا سماء المهرجان جلالة سيف المنية وهو صلت يبرق
وتلفتت فى اليم كل سفينة وانثال بالوادى الجموع وحدقوا
ألقت إليك بنفسها ونفيسها وأتتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياءها وحياتها أأعز من هذين شىء ينفق
وإذا تناهى الحب واتفق الفدى فالروح فى باب الضحية أليق[٣١]

إن اختيار الوزن الذى يتيح امتداد حركة الصراع ونموها ، وقافية القاف بما ترمز إليه من رصانة ، وجزالة ، وتدفق ، وجهارة ، واندفاع ، قد ساعد على تصوير المشهد المفعم بشتى المشاعر والأحاسيس ، والذى تتضارب فيه العواطف ، وتشتد حركة الصراع الدرامى وتتسع لتشمل الطبيعة والإنسان ، فكل جزئيات المشهد تتحرك وتلهث ، وقد لعبت الأفعال هنا دورا خطيرا حل محل الصور التقليدية ، ودفع بالحركة نحو مسارها الطبيعى ، فا لأفعال: يحثها ، يدفع ، يجرى ، جرى ، انثال ، حدَّقوا ، ألقت ــ أتتك ، خلعت ، كلها توحى بالحركة والاندفاع ، واللهفة ، وسرعة إيقاع الأحداث .

كما أن استغلال التجانس الصوتى بين الكلمات ، ساعد على إحكام الصورة ، وتآلفها ، وجلالهافالعروس نجيبة تضحى بالنفس والنفيس ، وهى مشتاقة تلبس شيقاوتخلع على النيل الحياء والحياة

لقد لعب الجناس دورا مهما فى تشكيل الصورة ؛ لأنه صدر عن

طبع مواتٍ وقريحة فياضة . لايبدو عليها التعمل والتكلف . وهو الذى قصده أحد شيوخ التراث البلاغى **عبد القاهر الجرجانى** حين قال : «**وعلى الجملة فإنك لاتجد تجنيسا مقبولا . ولاسجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذى طلبه . وساق نحوه . وحتى تجده لاتبتغى به بدلا . ولاتجد عنه حولا . ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه . وأحقه بالحسن وأولاه . ماوقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه**»(٣٢)

فالصورة الدرامية بهذا المفهوم نسيج متماسك من الحدث الدرامى . والإيقاع الموسيقى . والتجانس الصوتى . بحيث تتجمع هذه الخيوط وتتفاعل لتحدث تأثيرها بذاتها . دون احتياج إلى العناصر البيانية .

ولاينبغى أن يفهم القارىء ولو للحظة واحدة . أن هذه الصورة يغلب عليها طابع التقرير . والسرد المباشر . فهى أقرب إلى الأسلوب الخبرى الوضعى منها إلى الأسلوب الفنى المجازى ؛ لأنها بتماسكها البنائى وتشكيلها الموسيقى . وحدثها الدرامى صورة كاملة . وظفت فيها كل الأدوات السابقة لإنجاز المشهد الحى . وإبراز الصراع الدرامى .

وبذلك يكون شعر شوقى قد حفل بكل أنواع الصورة الفنية التى وظفت للتعبير عن عالم الطبيعة . ومعالجة قضايا الإنسان . ورصد حركة التاريخ . وتسجيل الواقع المصرى بكل همومه . وأشواقه وطموحاته .

وصوره لاتندرج تحت مذهب فنى واحد . فقد أخذت من كل المذاهب ؛ حيث نجد صورا محكومة بمنطق العقل . وتعبر عن المألوف السائد فهى أقرب إلى المذهب الكلاسيكى . وصورا مجنحة تعبر عن الطبيعة من خلال المشاعر الذاتية فهى أقرب إلى المذهب الرومانتيكى . وصورا وصفية مجسمة بلاستيكية أقرب إلى المذهب البرناسى . وصورا تجريدية تقرب به من المذهب الرمزى .

٤

إذاكانت الصفحات السابقة قد أجابت عن السؤال المطروح فى غرة البحث . عن أنواع الصورة عند شوقى . وعلاقتها بالمذاهب الأدبية . وحققت نتيجة هامة مؤداها : أن شعره قد حفل بكل أنواع الصورة التى عرفتها هذه المذاهب . فإن الصفحات القادمة تحاول أن تجيب عن السؤال الثانى وهو : مامصادر الصورة الفنية عند شوقى ؟

والأمر الذى سيثير دهشة القارىء . أن شوقى نفسه هو الذى سيجيب على هذا السؤال !

يقول شوقى : «**والشعر ابن أبوين : التاريخ . والطبيعة**»(٣٣) وهذه المقولة القصيرة تفتح مغاليق المشكلات الفنية التى تواجه دارس شوقى . فمن هذين الرافدين الأساسيين استقى مادة صوره التى امتزجت بعراقة التاريخ . وعبق الطبيعة !

التاريخ :

كان التاريخ حاضرا فى وعى شوقى يتمثله حيًّا فى شعره . ويصور أحداثه . ورجاله تصويرا صادقا يثير التقدير والإعجاب . والإحساس التاريخى عنده ذو مفهوم واسع ممتد . يبدأ من بداية التاريخ الفرعونى . وينتهى إلى هذا العصر الحديث ؛ فالتاريخ الفرعونى بملوكه وإنجازاته . وآثاره . واحتفالاته . وعاداته المقدسة . ومهرجاناته الموسمية حى نابض فى صوره الشعرية ؛ فرمسيس . وتوت عنخ آمون . وإيزيس . وسيزوستريس . واحتلال الهكسوس لمصر . وعبادة أبيس . واحتفالات مهرجان النيل المقدس . والأهرام . وأبو الهول . وقصر أنس الوجود كلها مشاهد تضج بالحركة والحياة !

والتاريخ الإسلامى . برسوله . ورجالاته . وأحداثه . وقيمه تجسدت فى صور كثيرة حفل بها ديوانه . بل تاريخ الأتراك بحروبهم وانتصاراتهم . وخلفائهم . ومآثرهم تنطق به صوره !

ومن يقرأ قصيدته الرائعة «**كبار الحوادث فى وادى النيل**» ـ غرة الشوقيات ـ يجد هذا الحشد من الصور المستمدة من التاريخ قديمه وحديثه . فهو يستدعى رمسيس . وسيزوستريس . وقمبيز . والإسكندر . وكليوباترا . وموسى . وعيسى . ومحمد . وعمرو بن العاص . وصلاح الدين . والأتراك . ونابليون .

ولايقتصر دور شوقى على إثارة الصور التاريخية . واستدعائها . ووصف آثارها . وإنما يتجاوز ذلك إلى استخدام دلالتها . ومشاهدها فى عقد الكثير من الصور التى تعبر عن الطبيعة . والمشاعر الذاتية .

ففى وصفه للنخل فى قصيدة «**الربيع ووادى النيل**» يشبهه ببنات فرعون . يقول :

والنخل ممشوق العذوق معصّب مـتـزيـن بمنـاطـق ووشـاح
كبنات فرعون شهدن مواكبا تحت المراوح فى نهار ضاح

وفى قصيدة النخيل بين المنتزه وأبى قير يشبهه بوصيفة فرعون .

نخال إذا انقدت فى الضحى وجر الأصيل عليها اللهب
وطـاف عـليـها شعاع النهار من الصحو أو من حواشى السحب
وصـيـفة فرعون فى ساحة من القصر واقـفـة ترتقب
قد اعتصبت بفصوص العقيق مـفـصـلـة بشذور الذهب(٣٤)

والطبيعة فى جمالها تشبه بلقيس وابن داود :

كشفت الغطاء عن الطرول وأشرقت
منه الطبيعة غير ذات سوار
شبهتها بلقيس فوق سريرها فى نضرة ومواكب وجوار
أو (بابن داود) وواسع ملكه ومـعـالم لـلـعـز فـيـه كـبار

والمعنى الشعرى يُشبه بعيسى فى محاسنه يقول فى تحيته لشكسبير :

من كل بيت كآى الله تسكنه حقيقة من خيال الشعر غراء
وكل معنى كعيسى فى محاسنه جاءت به من بنات الشعر عذراء(٣٥)

وعطف مصر عليه يشبه بر أم موسى .يقول فى منفاه بالأندلس

بنا فلم نخل من روح يراوحنا   من بر مصر وريحان يغادينا
كأم موسى على اسم الله تكفلنا   وباسمه ذهبت فى اليم تلقينا

والقيم الدينية المستمدة من الإسلام نجد مصطلحاتها تتردد فى صوره . فالطبيعة الجميلة تبدو كأم الكتاب :

الأرض حولك والسماء اهتزتا   لروائع الآيات والآثار
من كل ناطقة الجلال كأنها   أم الكتاب على لسان القار(٣٦)

والفتاة الحسناء خطواتها تقوى . وسفورها جنة وتلفتها نار! :

ممنوعة إلا الجمال بأسره   محجوبة إلا عن الأنظار
خطواتها التقوى فلا مزهوة   تمشى الدلال ولا بذات نفار
مرّت بنا فوق الخليج فأسفرت   عن جنة وتلفتت عن نار(٣٧)

والخال على خدها يكاد يحج له :

وبخال كاد يحج له   لو كان يقبل أسوده(٣٨)

ويدخل فى إطار التاريخ معطيات التراث العربى . الذى انفعل به شوقى كثيرا . فنهل من معينه . وهضمه . وتمثله . ووعاه . وكان لذلك أثره البالغ على رصانة لغته . وجزالتها . وموسيقاها الصوتية . وهى الصفات التى اتفق نقاد شوقى جميعا على تمتعه بها . وصدارته فيها . غير أن تمثل التراث والوعى لم يتوقف عند حدود البناء الصوتى . والموسيقى . وإنما تجاوزه إلى الصورة الفنية التى رفدتها معطيات التراث . بحيث وجدناه حتى فى وصف أكثر الأمور عصرية وحداثة يستمد صوره من التراث العربى . يقول فى وصف الطائرة التى أقلت الطيارين (قدرين) و(بونية) من باريس إلى مصر :

مركب لو سلف الدهر به   كان إحدى معجزات القدماء
مسرج فى كل حين ملجم   كامل العدة مرموق الرواء
كبساط الريح فى القدرة أو   هدهد السير فى صدق البلاء
أو كحوت يرتمى الموج به   سابح بين ظهور وخفاء
يتراءى كوكبا ذا ذنب   فإذا جدّ فسهما ذا مضاء
فإذا جاز الثريا للثرى   جر كالطاووس ذيل الخيلاء
يملأ الآفاق صوتا وصدى   كعزيف الجن فى الأرض العراء(٣٩)

فالصورة هنا مستمدة من التراث العربى فى التشبيه . حيث نجد السرج الملجم . وبساط الريح . والهدهد . والسهم الماضى . والطاووس . وعزيف الجن . وكلها صيغ جاهزة فقدت نضارتها بكثرة الاستخدام . واعتمادها على التشابه الخارجى دون أن تنفذ إلى حقيقة الأشياء ووقعها على الذات الشاعرة . وهو ماسنتناوله بالتفصيل فيما بعد

الطبيعة :

لقد هرع شوقى إلى محراب الطبيعة . فتعبد فيه . وخرج إلى آفاقها الرحبة الفسيحة . فوصفها وصفا حياً مؤثرا . وقد ساعدته رحلاته الكثيرة إلى أوروبا وتركيا على مشاهدة مناظر الطبيعة الجميلة . المتمثلة فى أنهارها . وجبالها . وحدائقها . وسهولها . ورباها . ووهادها وجبالها . وشمسها . وقمرها . وقراها . ومدنها . بله مناظر الطبيعة فى مصر بنيلها . ونخيلها . وشمسها . وصحوها . وريفها . وسواقيها . فالطبيعة الأوروبية وصفها فى عدد من القصائد نذكر منها «**بلدة المؤتمر لناظرها فى بهجة مناظرها**» ويقصد بها «جنيف» وضواحيها . حيث الصور مستمدة من مناظر أوروبا يقول شوقى:

ناجيت من أهوى وناجانى بها   بين الرياض . وبين ماء (سويسرا)
حيث الجبال صغارها وكبارها   من كل أبيض فى الفضاء وأخضرا
تخذ الغمام بها بيوتا فانجلت   مشبوبة الأجرام شائبة الذُرى
والصخر عال قام يشبه قاعدا   وأناف مكشوف الجوانب منذرا
بين الكواكب والسحاب ترى له   أذنا من الحجر الأصم ومشفرا
والسفح من أى الجهات أتيته   ألفيته فَرَجا يموج مدورا
نثر الفضاء عليه عقد نجومه   فبدا زبرجده بهن مجوهرا
وتنظمت بيض البيوت كأنها   أوكار طير أو خميس عسكرا
والنجم يبعث للمياه ضياءه   والكهرباء تضىء أثناء الثرى(٤٠)

ووصف مشاهد الطبيعة . وهو فى طريقه إلى الأستانة قادما من أوروبا والتى يستهلها بقوله :

تلك الطبيعة قف بنا ياسارى   حتى أريك بديع صنع البارى
الأرض حولك والسماء اهتزتا   لروائع الآيات والآثار

ووصفه للبسفور الذى يبدؤه بقوله :

على أى الجنان بنا تمر؟   وفى أى الحدائق تستقر
رويدا أيها الفلك الأبر   بلغت بنا الربوع فأنت حر

أما الطبيعة فى مصر فيكفى شاهدا على استمداد الصورة من مفرداتها الحسية . قصيدة «**الربيع ووادى النيل**» ، التى يصف فيها الطبيعة المصرية بنباتها . وزهورها . وفضائها وشمسها . وغيمها ومائها . وسواقيها .

ولن نتوقف عند هذه القصيدة ؛ لأننا سنحللها عند حديثنا عن السمات الفنية . . وسنختار قصيدة أخرى جمعت صورها من الطبيعة المصرية . المتمثلة فى منطقة الجزيرة . وحى الجيزة . والتاريخ المتمثل فى الأهرام . وأبى الهول . وهى السينية التى يعارض بها **سينية البحترى** . يقول شوقى :(٤١)

وكأنى أرى الجزيرة أيكا   نغمت طيره بأرخم جرس
قدها النيل فاستحت فتوارت   منه بالجسر بين عرى ولبس
وأرى النيل (كالعقيق) بواديـ   ـه وإن كان كوثر المتحسى
ابن ماء السماء ذو الموكب الفخم   الذى يحسر العيون ويخسى
لاترى فى ركابه غير مثن   بخميل وشاكر فضل عرس
وأرى الجيزة الحزينة ثكلى   لم تفق بعد من مناحة رمس
أكثرت ضجة السواقى عليه   وسؤال اليراع عنه بهمس

وقيام النخيل يمطرن شعرا ويجودن غير طوق وسلس
وكأن الأهرام ميزان فرعو ن بيوم على الجبابر نحس
أو قناطيره تأنق فيها ألف جاب وألف صاحب مكس
و(رهين الرمال) أفطس إلا أنه صُنع جنة غير فُطس
تتجلى حقيقة الناس فيه سبعُ الخلق فى أسارير إنسى[١٢]

فى هذا النص نجد معالم الطبيعة المصرية فى بعض أرجائها ؛ حيث الجزيرة بأشجارها . وأيكها . ونيلها . وجسرها . والجيزة بجلالها . وصمتها . وسواقيها . ونخيلها .

ومعالم التاريخ أيضا ؛ حيث الأهرام . وأبو الهول يشرفان من علٍ على منطقة الجيزة . يحملان عراقة التاريخ . وأصالة الماضى التليد . إنها لوحة ناطقة وصورة دبجها يراع شوق . يعجز أمهر الرسامين عن إبداعها بهذه الكيفية ؛ حيث امتزجت الصورة البصرية . بالسمعية . بالدرامية . بالوصفية . وارتبطت كلها بمشاعر الفرح والترح فى إطار من عراقة التاريخ وعبق الطبيعة .

أليس الشعر ابنا للتاريخ والطبيعة ؟ !

٥

بقيت الإجابة عن السؤال الثالث الذى وضعناه لأنفسنا فى صدر البحث . وهو : **ماالسمات الفنية لشعر شوق ؟ أو للصورة فى شعر شوق ؟**

والإجابة عن هذا السؤال ليست هينة . لأنها تتضمن تقييم الصورة . بل تقييم شعره كله ؛ لأن الصورة كما أوضحنا . ذروة الشعر وسنامه . كما يقول التعبير القديم . أو جوهره ولبابه . كما يرى صاحب البحث . ناهيك عن الغبار الكثيف الذى أثير منذ حياة شوقى . عن طبيعة الصورة عنده بين مؤيد قد تدفعه رياح الإعجاب فيبالغ إيجابا . ومعارض قد تثنيه عواصف التعصب فيبالغ سلبا .

إن الحكم فى هذه القضية ينبغى أن يكون من خلال النصوص . فهى الوثائق التى تعطى لكل ذى حق حقه .

ومن قراءة النصوص . وتأملها . واستنطاقها . ومراجعة الصور الفنية التى أثبتناها فى الصفحات السابقة نستطيع أن نجمل السمات الفنية للصورة على النحو التالى :

غلبة الطابع الجزئى على الطابع الكلى :

فالصورة الجزئية عنده بليغة مؤثرة حين تؤدى وظيفتها الفنية مستقلة عن أخواتها . بحيث تكون ناجحة فى غايتها التعبيرية عن المعنى المفرد المراد منها . ولكنها حين تكون خيطا فى نسيج الكل يبدو تنافرها . وعدم تجانسها .

فالصورة ليست عضوية . بمعنى أنها لاتنمو ولاتتآزر فى البنية العضوية للقصيدة . فهى ليست لبنات متماسكة فى البناء العام . مما يفقدها وحدة الجو النفسى . ووحدة المشاعر التى صاغتها .

ولنضرب مثالا على ذلك قصيدة « الربيع ووادى النيل » التى تعد غرة قصائده فى وصف الطبيعة .

لقد بدأها بداية نضرة ملونة بهيجة . فكل مافى الطبيعة مشرق جميل ؛ حيث الأرض تلق الربيع بالأعراس والأفراح . والورد يتفتح مسرورا يثنى على الفتاح . والنسيم يقبله . كما تقبل الشفاه خدود الملاح . والياسمين لطيف نقى كضوء الصباح ، ولكن هذه الصور الجزئية الحافلة بالبهجة والإشراق لاتلبث أن تقطع فجأة لنواجه بصور جزئية قاتمة تثير النفس بما فيها من ذكر الدم . والثكل ، والكآبة . والأتراح !

وفى غمرة هذه الصور الحزينة القاتمة يفجؤنا شوق بصور بهيجة ملونة للسرو الذى يبدوكالمليحة فى الأفراح . والنخل المتزين كبنات فرعون فى المواكب . والفضاء اللامع المصقول كحائط من مرمر . والشمس التى تبدو أبهى من العروس . والماء الذى يتجلى كالزئبق ولكنه لايلبث أن يقطع مشاعرنا السعيدة . بهذه الصورة الحزينة للسواقى التى تندب . وتئن . وتنوح . وتشكو . وتبكى . بل تبكى وتضحك فى وقت واحد !

وسوف أكتب هذه الصورة الأربع ، فاصلا بينها ، ليدرك القارىء كم هى جميلة بديعة حين تكون مفردة . وكم هى متنافرة قلقة حين تنظم فى سياج شعورى واحد .

الصورة الأولى بهيجة :

ملك النبات فكل أرض داره تلقاه بالأعراس والأفراح
لبست لمقدمه الخمائل وشيها ومَرَحْنَ فى كنف له وجناح
الورد فى سرر الغصون مفتح متقابل يثنى على الفتاح
مر النسيم بصفحتيه مقبلا مر الشفاه على خدود ملاح
ورقائق النسرين فى أغصانها كالدر ركب فى صدور ملاح
والياسمين لطيفة ونقية كسريرة المتنزه المسماح
متألق خلل الغصون كأنه فى بلجة الأفنان ضوء صباح

الصورة الثانية حزينة :

و«الجلنار» دم على أوراقه قانى الحروف كخاتم السفاح
وكأن محزون البنفسج ثاكل يلقى القضاء بخشية وصلاح
وعلى «الخواطر» رقة وكآبة كخواطر الشعراء فى الأتراح

الصورة الثالثة بهيجة :

والسرو فى الحِبَر السوابغ كاشفٌ عن ساقه كمليحة مفراح
والنخل ممشوق القدود معصّب متزين بمناطق ووشاح
كبنات فرعون شهدن مواكبا تحت (المراوح) فى نهار ضاح
وترى الفضاء كحائط من مرمر نضدَت عليه بدائع الألواح
والشمس أبهى من عروس بُرْقِعَتْ يومَ الزفاف بعسجد وضاح
والماء بالوادى يخال مساربا من زئبق أو مُلْقيات صِفاح

الصورة الرابعة حزينة :

وجرت سواقٍ كالنوادب بالقرى رعن الشجى بأنةٍ ونُواح
الشاكيات وماعرفن صبابة الباكيات بمدمع سحاح
من كل بادية الضلوع غليلة والماء فى أحشائها مِلْواح
تبكى إذا رتبتْ . وتضحك إن هفت كالعيش بين تنشط ورزاح
هى فى السلاسل والغلول ، وجارها أعمى . ينوء بنيره الفداح[١٣]

إن الصور الجزئية على هذا النحو تفتقد وحدة الجو النفسى . فهى مشاهد متتابعة من الفرح والحزن . والفرح والحزن فى موقف شعورى واحد ! وهذا يجعل البناء الشعرى مهلهلا . رغم مافى بعض هذه الصور من جدة وطرافة . وابتكار كتشبيه الفضاء بالمرمر . والغيم بالنعام المستقر الثابت . والمتحرك الطائر .

إن المشاهد لايوحد بينها إلا الخيال الذى أبدعها . فهى دليل على المهارة الفنية . والخيال اللعوب كما يسميه هو . ولكنها لاتقوم دليلا على وحدة الشعور النفسى . والصدق الوجدانى فى النظرة إلى الطبيعة ككل .

وهذا يدفع بنا إلى مناقشة السمة الفنية الثانية وهى :

الاهتمام بالواقع الخارجى على حساب الواقع الوجدانى :

فمعظم الصور يبدو فيها التركيز على التماثل الخارجى أكثر من التركيز على الطابع الوجدانى ، فعالم الصورة عند شوقى حافل بالجوهر . والفضة . والعسجد . والزئبق . والمرمر . واللؤلؤ . والدر . ولكن هذا العالم المتألق المترف الباذخ الذى يذكرنا بعالم ابن المعتز ـ وكلاهما يتشابه فى النشأة والبيئة ـ يبدو فى كثير من الأحيان تجريديا يفتقد حرارة الشعور . وخفق النبض الإنسانى .

غير أنه ينبغى أن نسجل أن هذه السمة لاتنسحب على كل شعره ، فهناك قصائد من الشعر الوجدانى العميق الذى يمتزج فيه بالطبيعة امتزاجا صادقا . والصور العديدة التى نقلناها عند حديثنا عن التشخيص خير دليل على ذلك .

ومن هنا تبدو الحملة التى أثارها الأستاذ العقاد فى كتابه «**الديوان**» على طبيعة الصورة الفنية عند شوقى مبالغ فيها . وحان الوقت لمناقشة الأساس الذى قامت عليه ، خاصة أنه يتصل بموضوع بحثنا «**الصورة الفنية**» .

فالأستاذ **العقاد** يعيب على شوقى ـ فى معرض نقده لقصيدته فى رثاء محمد فريد ـ اهتمامه بالتماثل الخارجى . وعقد المقارنات بين الأشياء دون نظر لوقعها النفسى . وقال فى ذلك مقولته السائرة على كل لسان . وكل كتاب يعالج موضوع الصورة :

«فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لامن يعددها . ويحصى أشكالها وألوانها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه . وإنما مزيته أن يقول ماهو . ويكشف لك عن لبابه . وصلة الحياة به.وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع . وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة مارآه وسمعه . وخلاصة مااستطابه أوكرهه،وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار . فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى نفسك .

وماابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان . فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان من نفس إلى نفس .

وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه . واتساع مداه . ونفاذه إلى صميم الأشياء . يمتاز الشاعر على سواه .

ولهذا لالغيره كان كلامه مطربا مؤثرا . وكانت النفس توافة إلى سماعه واستيعابه . لأنه يزيد الحياة حياة . كما تزيد المرآة النور نورا»(٤٤)

وهذا الأساس الذى أقام عليه الأستاذ العقاد حملته ليس جديدا . بل قال به **كولبردج** . و **وردزورث** وغيرهما من أصحاب المدرسة الرومانتيكية التى كانت تتطلب الأصالة فى الصورة . والصدق الفنى فى صياغتها . وربط الطبيعة بالعالم النفسى للشاعر . والاهتمام بالواقع الوجدانى أكثر من الاهتمام بالتماثل الخارجى .

فهو يرتدى مسوح الرومانتيكيين . والصورة الرومانتيكية ليست وحدها الصيغة المقدسة للتعامل مع الطبيعة ، فهناك الصورة الكلاسيكية المنضبطة بشكيمة العقل . والبرناسية القائمة على تجسيم الوصف ، فلماذا نلزم شوقى بمذهب بعينه ؟ !

ولشاعرنا صور وجدانية كثيرة.تحدثنا عن بعضها فى وصفه «**لغاب بولون**» و«**زحلة**» و«**أندلسياته**» . وحواره مع بعض مظاهر الطبيعة، كالصلة الوجدانية التى كان يقيمها مع الطير ويثير بها مكامن الأسى والشجن فى نفوسنا .

لقد كان شوقى يهتم بدور العاطفة والوجدان فى الشعر . وقد وضح هو بنفسه هذا الدور .

وهناك بيت له يوضح فيه مفهومه للشعر جاء عرضا فى رثائه لثروت باشا يدلنا بمالا يدع مجالا للشك على وعيه بأهمية الوجدان والعاطفة . والذى يدعو إلى الأسى أن هذا البيت ـ رغم أهميته ـ لم يقدر له الذيوع والانتشار ـ على النحو الذى حدث لبيت عبد الرحمن شكرى :

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

لقد قال شوقى ماهو أبلغ منه وأصرح فى التعبير عن دور الوجدان والعاطفة والبيت هو :

الشعر دمع ووجدان وعاطفة
ياليت شعرى هل قلت الذى أجد(٤٥)

ترشيح الصورة :

وهو مصطلح بلاغى قديم سنبعثه للدلالة على سمة فنية تجلت فى صور شوقى . وهى تفصيل صفات المشبه به بناء على الادعاء والمبالغة فى تناسى التشبيه وإدعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به .

وسأذكر هنا مثالا واحدا لتوضيح هذه السمة . هى قصيدته فى رثاء سعد زغلول . حيث يشبهه فى مطلع القصيدة بالشمس ثم ينسى المشبه ويفصل صفات المشبه به وهو الشمس . يقول شوقى :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها وانحنى الشرق عليها فبكاها
ليتنى فى الركب لما أفلت يوشع همت فنادى فثناها

جـلـل الصـبـح سـوادا يـومـهـا فكأن الأرض لم تخلع دجاها
انـظـروا تـلـقـوا عليـها شـفـقـا من جراحات الضحايا ودماها

وهذا الترشيح يقوى من فاعلية الصورة . ويبالغ فى إلحاق المشبه بالمشبه به . كأنه صار من جنسه . واستحق صفاته .

عقلانية الصورة :

ولاأريد بهذا المصطلح أن صورته خاضعة لمنطق العقل وسيادته . وأنها من بنات الفكر لامن بنات الوجدان . وإنما أريد شيئا آخر هو تذييل صورته الخيالية بالحكمة العقلية . فمعظم صوره الشعرية تنتهى بحكمة . وخاصة فى الرثاء.فى وصفه لمشهد مهرجان النيل وإلقاء العروس فى النهر يختم المشهد بهذا البيت :

وإذا تناهى الحب واتفق الفدا فالروح فى باب الضحية أليق

وفى وصفه لنضرة الورد وسرعة ذبوله يذيله بهذه الحكمة :

يبكيك مصرعه ـ وكل زائل أن الحيـــاة كـغـــدوة ورواح

وفى الرثاء نجد الحكمة تستولى على جماع صوره . ويستطيع قارئ الشوقيات أن يطالع مرثياته فى سعد زغلول . ومصطفى كامل . والمنفلوطى . وجورجى زيدان . وسيد درويش . وعبده الحامولى ليتأكد من هذه الحقيقة . وليس هذا بالأمر الغريب على شوقى ؛ فقد وضح فى حديثه عن الشعر حبه للحكمة فهو القائل : «**مثل الشاعر لم يرزق الحكمة كالمغنى : صناعة ولاصوت**»(٤٦)

وهو القائل : «**لايزال الشعر عاطلا حتى تزينه الحكمة . ولاتزال الحكمة شاردة حتى يؤويها بيت من الشعر**»(٤٧) .

ولذلك أكثر فى شعره من الحكمة التى كانت خلاصة لقراءاته . وأسفاره . وتجاربه . وخبراته ؛ فإذا اعتبرنا الحكمة عنصرا جوهريا فى شعره فمعنى ذلك أن الشعر عنده وجدان . وعاطفة . وفكر . وأسلوب وخيال لعوب .

وهذه النظرية الشعرية التى صاغها بقلمه نظما ونثرا طبقها فى شعره أفضل تطبيق ؛ ففى شعره خفق الوجدان . ونبض العاطفة . وذكاء الفكر وجزالة الأسلوب . وروعة الخيال .

وكان صادقا مع نفسه . ومع المرحلة التاريخية التى عاش فيها والتى اتسمت بالطابع الكلاسيكى . فكما يقول (**أوستن وارين**) : «**لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية الأساسية . كالمجاز . فإن لكل مرحلة نوعها الخاص من المنهج المجازى . فشعر الكلاسيكية الجديدة يتميز على سبيل المثال بالتشبيه . والحشو بالنعوت التزيينية . والشعر الحكمى . والتوازن بين الأجزاء وبالطباق**»(٤٨)

ولم يكن شوقى ممثلا لهذه المرحلة الأسلوبية فحسب . بل كان رائدا . ومجددا . ومبتكرا فى كثير من صوره .

ويكفيه نجاحا وامتيازا أنه بعد خمسين عاما من وفاته لم يظهر الصوت الفنى القوى الذى يملأ الساحة العربية بآيات الفن الشعرى . ويجلس على القمة الشامخة التى تركها شاغرة حتى الآن !

الهوامش :

(١) دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده . غنيمى هلال ص ٦٥ . دار نهضة مصر
(٢) السابق . ص ٨١
(٣) السابق ص ٨٣
(٤) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر . محمد فتوح أحمد . ص ٢٥١ ط دار المعارف
(٥) أسواق الذهب . أحمد شوقى . ص ١١٩ . مطبعة الهلال . ١٩٣٢
(٦) الشوقيات . ج٢ ص ٣٧ ط المكتب التجارية . ١٩٧٠ م
(٧) الشوقيات ج ٢ / ١٧٩
(٨) دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده . ٨٢ ـ ٨٣
(٩) الشوقيات جـ ٢ص ٢٧ ـ ٢٨
(١٠) الشوقيات جـ ٢ / ١٢٩
(١١) الشوقيات جـ٢ / ١٠٤
(١٢) الشوقيات جـ٢ / ٨٠
(١٣) الشوقيات جـ٣ / ١٥٨
(١٤) أسواق الذهب ص ١٣١
(١٥) الشوقيات ٢ / ١٨٧
(١٦) الشوقيات ٢ / ١٩١
(١٧) الشوقيات ٢ / ١٩٣
الشوقيات ٢ / ١٩٣
(١٨) الشوقيات ٣ / ٩٥
(١٩) الشوقيات ٣ / ٣١
(٢٠) الشوقيات ٣ / ٤٢
(٢١) الشوقيات ٣ / ١٥ ـ ١٦
(٢٢) الشوقيات ٢ / ٥٨
(٢٣) الشوقيات ٣ / ٦٣
(٢٤) مصرع كليوباترا . ص ١٠١ المكتبة التجارية .
(٢٥) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ١٥١
(٢٦) الشوقيات جـ٢ ص ٢٣ ـ ٢٤
(٢٧) الشوقيات جـ٢ / ٣٢
(٢٨) الشوقيات جـ١ / ١٧١
(٢٩) الشوقيات جـ٢ / ١٥٦
(٣٠) الشوقيات جـ١ ص ٢٢ ـ ٢٣
(٣١) الشوقيات جـ٢ ٦٩ / ٧٠
(٣٢) أسرار البلاغة . ص ٧ . تحقيق رشيد رضا
(٣٣) الشوقيات جـ١ ص ٢٥٠
(٣٤) الشوقيات ٤ ص ٦٤
(٣٥) الشوقيات ٢ ص ٧
(٣٦) الشوقيات ٢ / ٣٦
(٣٧) الشوقيات ٢ / ١٢٦
(٣٨) الشوقيات ٢ / ١٢٣
(٣٩) الشوقيات ٢ / ٤ ـ ٥
(٤٠) الشوقيات ٢ / ٣٤
(٤١) الشوقيات ٢ / ٤٧
(٤٢) الشوقيات ٢ / ٤٧
(٤٣) الشوقيات ٢ / ٢٣
(٤٤) الديوان . ص ٢٠ مطبعة الشعب
(٤٥) الشوقيات جـ٣ ص ٦٥
(٤٦) أسواق الذهب . ص ١٢٨
(٤٧) السابق . ص ١٢٩
(٤٨) نظرية الأدب ص ٢٥٥. تأليف رينيه ويلك ، أوستن وارين ، ترجمة محيى الدين صبحى . دمشق .

الشعر المنثور عند أحمد شوقى

حسين نصار

يتفق من كتبوا عن الشعر المصرى الحديث على أن أحمد شوقى هو قمة الحركة الكلاسيكية (الاتباعية) الجديدة . وعلى الرغم من ذلك تشير الدلائل إلى أنه كان يؤمن أن الشعر الغنائى المعروف لم يعد كافيا وحده يمنح صاحبه المكان الرفيع الذى يرنو إليه . فتطلع منذ شبابه إلى أن يرفده بأنماط أخرى من فن القول . فأتى بالشعر المسرحى الذى افتتحه بمسرحية على بك الكبير التى نظمها أول ما نظمها فى باريس فى سنة١٨٩٢ ، ثم أعاد نظمها وضم إليها ست مسرحيات أخرى . وأتى بمسرحية نثرية ، وعدد من الروايات النثرية . وكتب الحوار والمقالات النثرية أيضاً . وقد عثرت ، فى أشهر كتبه النثرية «أسواق الذهب »،على ثلاث مقالات أعلنت افتتاحية كل منها أنها من «الشعر المنثور» . وعلى الرغم من أن كتاب أسواق الذهب مطبوع فى سنة ١٩٣٢ . فإننا نستطيع أن نعود بالمقالات إلى تاريخ أبعد .

أما المقال الأول ــ وهو «**الجندى المجهول**» ــ فنستطيع أن نرده إلى أواخر سنة ١٩٢٠ وأوائل سنة ١٩٢١ ، لأن الاحتفال بهذا النصب وقع فى ١١ نوفمبر ١٩٢٠ ، ولأن افتتاحية المقال تورد عبارة ، أظن أنها تدل على كتابة المقال بعد الاحتفال بوقت قصير . تقول العبارة[1] : «**وما كان للمؤلف أن يترك مثل هذا الموضوع بلا جولة لخياله فيه ، أراد أن يضع زهرة من زهر أدبه الرائع على ضريح الجندى المجهول ..**» . وقد ورد المقال أيضاً فى كتاب «**المختار من شعر أمير الشعر**[2]» لأديب مصرى ، حاملا عنوانى «**الشعر المنثور**» و«**الجندى المجهول**» ويؤكد ذلك أن أحمد شوقى نفسه هو الذى وصف المقال بالشعر المنثور ، كما يؤكد أن تاريخ المقال سابق على ١٩٣٢ ؛ لأننى أحسب أن كتاب المختار طبع قبل ذلك التاريخ ، وإن لم يدون عليه تاريخ محدد .

وأما المقال الثانى ــ وهو «**الوطن**» ــ فيمكن أن نرتد به إلى سنة ١٩٢٤ ، فإن افتتاحية المقال تقول[3] : «**ولو جمع جامع ما قال المؤلف فى مفاخر الوطن من يوم قال منذ ثلاثين سنة :**

وبــيـنـا فـلم نخلُ لـبـانٍ وعـلـونـا فـلم يَـجـزنـا عـلاء

لاجتمع لديه خير سفر شامل للدروس الوطنية» . ولما كان هذا القول أحد أبيات قصيدة **كبار الحوادث** التى ألقاها أحمد شوقى فى المؤتمر الشرقى الدولى الذى انعقد فى جنيف فى شهر سبتمبر ١٨٩٤ ، كان الاستنتاج الطبيعى أن المقال كتب قريبا من التاريخ الذى ذكرته . ويطمئننا إلى هذا الاستنتاج قوله فى المقال[4] : «**وليس أحد أولى بالوطن من أحد ، فما (باستور) والشفاء فى مصله ، ولا (كمال) والحياة فى نصله ، أولى بأصل الوطن وفصله ، من الأجير المحسن إلى عياله**» فإنه عنى بذلك ــ فيما أظن ــ كمال أتاتورك . الذى استطاع

أن يطرد اليونانيين الغزاة من الأناضول فى سنة ١٩٢٢ ، وينشئ الجمهورية التركية على الرغم من المعارضة الأوروبية فى ١٩٢٣

وأما المقال الثالث ـ وهو **الذكرى**[٥] ـ فقد أهداه «إلى روح صديقه المرحوم **مصطفى كامل باشا بمناسبة ذكرى وفاته**» . ولا يوجد فى المقال ما يحدد تاريخ كتابته . ولكننا نعرف أن الزعيم المرثى مات فى ١١ / ٢ / ١٩٠٨ . وأن الشاعر رثاه ثلاث مرات .

أما المرة الأولى فقد اختلف فيها المؤرخون ، غير أن الأستاذ الدكتور أحمد محمد الحوفى[٦] صرح أنه قرأها فى جريدة **اللواء** بتاريخ ٢٣ فبراير سنة ١٩٠٨ .فحسم الأمر وأبان أن الشاعر نظم قصيدته بعد وفاة الزعيم بأيام . ورثى الشاعر الزعيم فى ذكراه فى سنتى ١٩٢٤ و١٩٢٦ . وأحسب أن المقال مرتبط بإحدى هاتين القصيدتين . ولعله افتتاحية لقصيدة سنة ١٩٢٦ :[٧]

أعوز الحقّ ذالـــــــــد وإلى مصــــطفى الــمـــقــرْ

فقد كانت خواطر أكثر منها رثاء .

لماذا أراد أحمد شوقى بمصطلح «الشعر المنثور» ؟ ذلك هو ما يسعى هذا البحث إلى إبانته .

لم يكن أحمد شوقى أول من استخدم هذا المصطلح ، ولا أول من كتب فى هذا الجنس الأدبى . وعلى الرغم من ذلك فإننى ـ إلى الآن ـ لا أعرف هذا الأول على وجه اليقين .

تقول **سلمى الخضراء الجيوسى**[٨] : من المحتمل أن يكون جورجى زيدان أول من استخدم هذا المصطلح فى سنة ١٩٠٥ فى وصفه لتجربة **أمين الريحانى الشعرية** . وتقول إن مؤرخى الأدب يتفقون على أن أمين الريحانى أول من كتب الشعر المنثور ولذلك أطلق عليه لقب «**أبى الشعر المنثور**»[٩] .

وعلى الرغم من ذلك فإن أقدم نص موصوف بالشعر المنثور عثرت عليه ليس من قلم **أمين الريحانى** ، وإنما من قلم **الدكتور نقولا فياض** . فقد وردت فى ديوانه المسمى «**رفيف الأقحوان**» قطعة بعنوان «**التقوى**»[١٠] وصفت بأنها شعر منثور ، وقيل إنها «قيلت فى إحدى الحفلات الخطابية الأسبوعية لصف المنتهين .... سنة ١٨٩٠» . ولما كانت عملا طلابيا فإنها ـ فيما أظن ـ لم تلفت الأنظار ، بل أظن أيضاً أنها ليست البدء الحقيقى لهذا الجنس الأدبى .

ويقول **ميخائيل نعيمة** فى تقديمه للمجموعة الكاملة لمؤلفات **جبران خليل جبران**[١١] : «**بين ١٩٠٣ و١٩٠٨ أخذ جبران ينشر فى جريدة المهاجر مقالات من الشعر المنثور تحت عنوان «دمعة وابتسامة» «وهذه المقالات هى التى جمعت عام ١٩١٤، ونشرت فى كتاب بعين العنوان ، وكان الفضل فى نشرها لنسيب عريضة»** .

أما أقدم نص بين يدى من **أمين الريحانى** فذلك الذى كتبه فى الفريكة (لبنان) فى ٢ تشرين أول سنة ١٩٠٥ ، ونشرته له **مجلة الهلال** فى الشهر نفسه[١٢] . وتضم الريحانيات كثيرا من الشعر المنثور. غير أن المؤرخ منها يقع بين سنتى ١٩٠٨ و١٩٢٣ . وقد عنى روفائيل بطى عناية شديدة بجهود أمين الريحانى . ووالى نشرها فى مجلته «**الحرية**» ، فأثارت انتباه الأدباء ، وربطت ذلك الجنس الأدبى باسم أمين الريحانى ، ومن هنا أطلق عليه اللقب الذى ذكرته .

ويضم ديوان خليل مطران[١٣] كلمات أسف وصفت بأنها شعر منثور ، وقيل : إنها أنشدت فى حفلة تأبين للمرحوم الشيخ إبراهيم اليازجى . ولما كان الشيخ إبراهيم ناصيف اليازجى قد توفى فى ٢٨ / ١٢ / ١٩٠٦ فإننى أظن أن الكلمات ألقيت فى يناير ١٩٠٧ .

ثم توالى الأدباء الذين ساروا على الدرب ، وكتبوا قطعا من الشعر المنثور ، من أمثال **مى زياده** . **ورشيد نخلة** . **وحبيب سلامة** . **ولويس عوض** . بل أصدر بعضهم كتبا حافلة به مثل «**عرش الحب والجمال**» **لمنير الحسامى** الذى طبع فى مطبعة الأرز فى بيروت سنة ١٩٢٥ .

وقد أثار الشعر المنثور معركة نقدية عنيفة ؛ فقد رفض أصحاب الشعر المنثور التعريف المتداول للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى رفضا باتا ، ووصموه بأنه يقوم على مقومات غير ضرورية ، بل هى ثقيلة على الشعراء .

والحق أن القافية لم تتلق الهجوم من أصحاب الشعر المنثور وحدهم ، بل من أكثر فئات الشعراء ، بل إننا نجد الشكوى منها عند الشعراء القدامى أنفسهم ، ونجد عندهم محاولة فى إثر محاولة للتخلص من نير القافية الموحدة ، مما أعطانا أشكالا فنية رائقة فى العصور القديمة مثل المزدوجات والرباعيات والموشحات والمخمسات وأمثالها ، وفى العصور الحديثة مثل الشعر المقطعى . ثم الشعر المرسل الذى تخلى عن ضرورة التقفية .[١٤]

وأعتقد أن **الزهاوى** الذى كان معارضا قويا لوحدة القافية جمع كل ما اتهمت به فى قوله[١٥] : «**وأما اختلاف القوافى فى القصيدة الواحدة .كجعل كل قسم من أقسامها على قافية .ففيه سهولة للشاعر ، ولكن القافية مهما اختلفت فهى تقيد الشاعر ولا تدعه حرا فى إظهار ما يريده من معنى أو شعور؛ فالسبب الأكبر لتأخر الشعر فى العربية عنه فى اللغات الغربية هو القافية ، ذلك القيد الثقيل الذى ينوء به الشعر فيرسف مبطئا فى سيره كالماشى فى الوحل . وأحسب أن القافية هو عضو أثرى .. ولابد من زواله بالتمام لعدم فائدته اليوم ، ولتقييده الشعر فلا يتقدم حرا كبقية الفنون**» . وأضاف إلى ذلك أنها تصدم إحساس الشاعر وهو فى غيبوبة الإبداع ، وأن جرسها العالى يفسد إيقاع الوزن ، وأجمع نقاد القافية على أنها هى التى حالت دون نظم العرب للشعر القصصى الملحمى .

وأغرب الأقوال قول **رزق الله حسون** . الذى حاول أن يؤصل نظام التخفف من القافية الموحدة برده إلى أقدم عصور العرب ؛ فقال[١٦] : «**لم يسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنه أول من أحكم قوافيه**» .

فهذا القول بعيد عن الصواب. لأن العرب لم ينظموا فى موضوع واحد أو موقف واحد إلا شعرا موحد القافية، كما يقول **موريه**[١٧]. وأضيف إليه أن جميع القصائد التى وصلت إلينا من عصر امرئ القيس وقبل عصره - فيما نظن - تلتزم القافية الموحدة.

ولم يواجه الوزن النقد من جميع فئات الشعراء مثل القافية: فلم تدر بخلد القدماء فكرة الخروج على الوزن، وإن أتى بعضهم بأوزان لم يذكرها **الخليل بن أحمد** **كأبى العتاهية**، **والوشاحين**. وخالف بعضهم بين أطوال الأشطار. مثل الوشاحين وشعراء الكان وكان والقوما. وإذا كان «**الشعر الحر**» حطم النظام القديم للوزن فإنه التزم نظام التفعيلة، وهو لون من الوزن. وإذن فلم يحاول أن يطرح الوزن بجميع أنواعه غير أصحاب الشعر المنثور، ولذلك نجد أصحاب الشعر الحر يشتركون معهم عند مهاجمة النظام القديم أو ماسموه النظام العمودى.

وكانت الحجة التى اعتمد عليها خصوم الوزن هى الحجة التى اعتمد عليها خصوم القافية تقريبا: فالوزن عندهم أمر زائد على جوهر الشعر، وقيد على الشعراء. قال أمين الريحانى[١٨]: «**فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تقيدها تقيد معها الأفكار والعواطف. فتجئ غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام، وهذه بليتنا فى تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون فى هذه الأيام**».

وطبيعى أن يجد الوزن أنصارا كثيرين يدافعون عنه، ولكن أقدم من عثرت على دفاع له **إبراهيم عبد القادر المازنى**، الذى هاجم فى كتابه «**الشعر غاياته ووسائطه**»[١٩] القائلين بالشعر المنثور هجوما عنيفا، ورماهم بالجهل والخطأ والحمق، فقال: «**فهذه مسألة ركب الناس فيها جهل عظيم، ودخل عليهم خطأ فاحش. وهى: هل يمكن أن يكون النثر شعرا؟ فقد ترى أكثر الناس فى هذا البلد المنحوس على أن الوزن ليس ضروريا فى الشعر. وأن من الكلام ما هو شعر وليس موزونا. حتى لقد دفعت السخافة والحمق بعضهم إلى معالجة هذا الباب الجديد من الشعر، وهم يحسبون أنهم جاؤوا بشئ حسن وابتكروا فنا جديدا**».

وقدم المازنى سؤالا مبسطا هو: هل النثر فن آخر أم هو والشعر فن واحد؟ وأسرع بالقول إن هذا السؤال ليس له إلا جواب واحد. وعلى الرغم من ذلك تابع وردزورث حين أعلن أن الشعر ليس نقيض النثر كما أن الحيوان ليس نقيض النبات ولكن بينهما - على ذلك - فرقا عضويا لا سبيل إلى إغفاله.

وإذن فالنثر ليس بشعر. ولكنه قد يكون شعريا، وعنى بذلك أنه قد يكون جائشا بالعواطف، تغلب عليه الروح الخيالية، ويحدث فى النفس تأثيرا. ومثل لهذا النوع من النثر بكلام الأعرابى - وقد سئل عن مقدار غرامه بصاحبته - فقال: «إنى لأرى القمر على جدارها أحسن منه على جدران الناس»، وقول الآخر: «مازلت أريها القمر حتى إذا غاب أرتنيه».

وأعلن فى وضوح أن الذى يفرق بين الشعر والنثر إنما هو الوزن، فهو الجسم الموسيقى للشعر، وليس ثوبا يخلعه الشاعر على معانيه، فيومئ بذلك إلى أنه شئ منفصل عن الشعر. بل ذهب إلى أبعد من ذلك وصرح أن الإنسان لم يخترع الوزن ولا القافية، ولكنهما نشآ من الشعر، ولا شعر إلا بهما أو بالوزن على الأقل.

وعلل ذلك بأن كل عاطفة تستولى على النفس، وتتدفق تدفقا مستويا. لاتزال تتلمس لغة مستوية مثلها فى تدفقها. والعواطف العميقة الطويلة الأجل - مذ كان الإنسان - تبغى لها مخرجا وتتطلب لغة موزونة. وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع.

وأردف أقواله بأقوال **هيجل وبينهوفن** تؤكد ضرورة الوزن للشعر، وإن كان الأخير - فيما يبدو - يقصد النغم مطلقا لا الوزن المعين.

وميز **العقاد** فى مقاله الذى كتبه فى **البلاغ الأسبوعى** فى ١٠ / ٦ / ١٩٢٧ بين الشعر والنثر تمييزا صارما، حين قال[٢٠]: «**من المفهوم المقرر عند جميع الناس أن الشعر شئ غير النثر، هذه مسألة مفروغ منها**». وأقام هذه التفرقة المفروغ منها على الوزن، وإن اجتمعت معه مقومات أخرى أكملته. والتزم العقاد بهذا الرأى طوال حياته.

وأعتقد أن **الدكتور محمد النويهى** أحسن تمثيل المعارضين للشعر المنثور، عندما عقد فصلا فى كتابه «**قضية الشعر الجديد**» جعل عنوانه «**لزوم الوزن فى الشعر**»[٢١]. واعتمد فيه كثيرا على **ت. س. إليوت**.

فرق النويهى بين الشعر والنثر تفرقة قائمة على وظيفة كل منهما. فالشعر يختص بالعاطفة الإنسانية إذا كانت فى حالة زائدة الشدة. والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة، والسمة الأولى للوزن. فليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمى والتموج الصوتى. اللذين يأخذاننا ونحن نعانى الانفعالات القوية. والنثر أيضا يدخله تراوح - أى تردد بين الصعود والهبوط فى العاطفة - لكن تراوحه يأتى على غير نظام. أما التراوح الذى يأتى فى الشعر فيتبع نظاما فيه ترتيب وتكرر، أو قل فيه إيقاع مطرد.

واعتمد على **إليوت** فى التفرقة بين لغة الشعر ولغة النثر[٢٢] فالشاعر يصل إلى حدود الوعى ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه وإنما تبلغه الكلمات المنظومة. فهذا العالم الذى يتعدى حدود الوعى له معنى. ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية، لأن الموسيقى هى التى تمكنها من ذلك.

وإذن فالمصدر الحقيقى للوزن الشعرى عند النويهى ليس شيئا غيبيا غامضا ينزل على الشاعر من سماء مجهولة فيفرده عن البشر، بل هو حاجة عضوية تثور فى البشر جميعا وقت الانفعال القوى، وإن وصلت أقصى احتدادها ومقدرتها على التعبير الناقل لعدوى الانفعال

فى الشعراء . ومن هنا كان الوزن للشاعر الحق المشبوب العاطفة أمرا طبيعيا جدا ، ولم يكن شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه ، ولا مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة .

وليس الوزن قيدا يبرم به الشاعر الحق ويحاول الخلاص منه ، بل الشاعر الصادق الشاعرية لايجد من الأشكال الموزونة مناصاً حين يحاول الكلام فى ساعة الإلهام . وآية ذلك رفض إليوت لتحرر الشاعر من الشكل الموزون وإعلانه أن الشاعر الردئ وحده هو الذى يحاول التخلص منه . وإنما تكون ثورة الشعراء الثائرين على الأشكال التقليدية التى لم تعد تصلح للاحتواء على الجديد من فكرهم وحسهم ولغتهم وموسيقاهم . ويبرز لنا ذلك إخفاق كل حركة دعت إلى تحرير الشعر من كل قيد للوزن ، وإصرار الشعراء كل مرة على العودة إلى الوزن وقبول قيوده طائعين ، وإن ابتكروا أوزانا وأشكالا جديدة .

واتفق **الدكتور محمد مصطفى بدوى**[٢٣] مع خصوم الوزن والقافية .فأعلن أنهما فى الشعر العمودى يحولان دون التعبير الصادق ، ويسمحان بتسرب الخطابية المكروهة الآن حتى عند أكبر الشعراء ، وأن ذلك يوجب على الشاعر أن يثور إلى حد ما عليهما .

ولكنه أعلن أن الشعر المنثور ليس شعرا فى عرفه . وأقام هذا الرأى على تصوره للشعر . وهو عنده تعبير لغوى عن تجربة نفسية لها مقوماتها العاطفية،ويتبع هذا التعبير نسقا موسيقيامعينا .وذلك هو وجه الخلاف بينه وبين موسيقى النثر . فهذا النظام الكلى ــ وهو العنصر الشكلى فى القصيدة بالمعنى العميق للكلمة ــ هو الذى يجعل القصيدة فنا ، فهو الذى يجعل الشاعر يسيطر على تجربته العاطفية بدلا من أن يبدد نفسه ويشتتها فى تأوهات أو صرخات متقطعة لا علاقة بينها كما يحدث فى الحياة .

ولم يرفض **الدكتور بدوى** الشعر المنثور وحده بل رفض الشعر الحر الذى يلتزم تفعيلة واحدة لما يقع فيه من رتابة لا يخففها شئ ، تلك الرتابة التى تحدث فى النفس أثرا يشبه التخدير ، وما أبعده عن الرؤية الشعرية الصافية اليقظة . كما رفض الشعر الذى ينتقل من بحر وقافية إلى بحر وقافية أخرى مما يقلق القارئ والأذن الموسيقية المرهفة .

وأهم ما اعتمد عليه مؤيدو الشعر المنثور التعريف الذى قدموه للشعر مبنياً على تعريف الشعر الأوروبى والأمريكى ،ومهاجما التعريف العربى القديم . قال**المعلوف**[٢٤] « **لا خفاء أن الشعر لا يقوم بالوزن والتقفية . وليس تحديد العرب إياه بهذين إلا ذهابا إلى جهة اللفظ ، وبقى الغرض المهم من وراءذلك وهو المعنى . فإننا كثيرا ما نجد نثرا توفرت فيه شروط الشعر ... وهكذا الحال فى الشعر الذى خلا من الأساليب المشار إليها فإنه أحط منزلة من النثر . ولقد أجاد الفيلسوف أرسطو الشهير بقوله : « إن الشعر يبقى شعرا ولوكان بلا وزن »** .. » .
ومن ثم عدد **جورجى زيدان** أنواع الشعر عند الأوروبيين فقال[٢٥] : « **فهو عندهم منظوم ومنثور . والمنظوم قد يكون موزونا غير مقفى أو مقفى غير موزون ، وإنما العمدة عندهم على الخيال الشعرى أو المعانى الشعرية** » .

وأعلنوا أنهم يحاكون الشعر الإفرنجى بما يكتبون ، بل صرح أمين الريحانى أنه يحاكى شاعرا معينا هو : **وولت ويتمان**[٢٦] « **يدعى هذا النوع من الشعر الجديد** Vers Libres **بالإفرنسية ، وبالإنجليزية** Free Verse **أى الشعر الحر أو بالحرى المطلق ، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعرى عند الإفرنج وبالأخص عند الأميريكين والإنجليز . فملتن وشكسبير أطلقا الشعر الإنجليزى من قيود القافية وولت ويتمان** **Walt Whitman** **الأميركى أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحرة (البحور) العرفية** ... وولت وتيمان هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها . وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أوروبا العصريين . وفى الولايات المتحدة اليوم جمعيات « وتمنية » ينضم إليها فريق كبير من الأدباء المغالين بمحاسن شعره الجليلة ، المتخلقين بأخلاقه الديمقراطية المتشيعين لفلسفته الأمريكية . إذ إن شعره لاتنحصر مزاياه بقالبه الغريب الجديد فقط بل فيه من الفلسفة والتصور ما هو أغرب وأجد » .

ولم يقنع مؤيدو الشعر المنثور بالوقوف عند التعريف الإفرنجى للشعر ، بل أعلنوا أن التراث العربى يضم عددا من الأخبار التى تدل على أن العرب لم يكونوا يشترطون الوزن فى الشعر فى جميع الأوقات . **فأورد المعلوف**[٢٧] **خبر حسان بن ثابت وابنه عبد الرحمن عندما دخل عليه فى طفولته فسأله** : « **مايبكيك ؟** » **فأجاب** : « **لسعنى طائر كأنه ملتف فى بردى حبرة** » **ــ يعنى زنبورا . فقال حسان** : « **يابنى : قلت الشعر ورب الكعبة** » .

واعتمدوا على اتهام قريش للنبى ــ ص ــ بالشعر ، مما يدل على أنهم خلطوا بين القرآن والشعر .على الرغم من عدم وجود وزن فى القرآن ، وعلل جورجى زيدان ذلك بأنهم ربما لديهم شعر غير موزون كالذى كان عند إخوانهم من العبران والسريان فقاسوا القرآن عليه . أما **أدونيس** فرأى أنهم فعلوا ذلك مستندين إلى الدرجة العالية من التأثير التى بلغها ، والمستوى الرفيع من البناء الخيالى . بل رد أدونيس والجيوسى[٢٨] التمسك الشديد بالوزن فى الشعر إلى رغبة المسلمين فى التفرقة الحاسمة بينه وبين القرآن الذى هاجم الشعراء وأنكر عليهم عملهم .

وأورد المعلوف[٢٩] عددا من النصوص العربية القديمة فى الوصف والحوار والمقامات والهنود ، وكتب نثر المعانى الشعرية ، وعد كل ذلك من الأساليب الشعرية فى النثر العربى التى تشهد لعدم التزام الوزن . وأعلن أن الأندلسيين فى الموشحات فصموا قيد الشعر بالوزن والقافية وإن لم يقصموه « **فحبذا لو تصرفنا نحن .. تصرفهم بحيث نحل بعض القيود أو معظمها مما يذهب بالمعنى أو يقيد أفكار الناظم ، فيكثر عندناالشعر القصصى الذى نرى لغتنا بحاجة إليه** » .

وصرحت سلمى الجيوسى[٣٠] بأن الريحانى لم يتأثر بالشعر الأمريكى وحده فى شعره المنثور بل بالإنجيل ونهج البلاغة والقرآن الذى خلف آثارا فى عدة مؤلفات له .

ومهما يكن من شئ ، فإننا إذا أردنا أن نهتدى إلى المعالم الإيجابية

للشعر المنثور فى أذهان أصحابه بعد أن عرفنا المعالم السلبية .وجدناهم يؤكدون على أن الشعرين المنظوم والمنثور يتحدان فى التعبير عن العاطفة المشبوبة . يقول **منير الحسامى** عن إنتاجه[٣١] : « **ما هذه القصائد والقطع الشعرية النثرية إلا حالات وتأثيرات وانفعالات النفس ، وعذاب وتألم وخفقان القلب ، وتنهدات الصدر ودمع العين** »

ولكن الريحانى ـ فيما يبدو ـ يذهب إلى أن الشعر المنثور أقدر على تمثيل الحالة الشعورية ، إذ يقول[٣٢] : « **الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة ويدفعها الشعور .. ولكل موجة من الأمواج قالب من اللفظ ، شعرا كان أو نثرا ، يصيغه (يصوغه) الشاعر فى حال التقيد أو الإطلاق .. فإذا ما جاء القالب كبيرا سمعت الموجة تقلقل فيه . وإذا ما جاء صغيرا يفقدها الضغط جمالها ومعناها ، أما الشعر المنثور فالجيد الجيد منه ما استقام فيه القياس الذى مر ذكره ، فيتقطع أسطرا ـ أمواجا ـ تكون صورا بارزة لأمواج النفس ...** »

وأترك الحديث النظرى عن الشعر المنثور والنقاش حوله لأنظر فى النصوص نفسها علّنا نخرج بصورة واضحة له . وأبدأ بأقدم نص عثرت عليه .

ومن ينظر فى ديوان « **رفيف الأقحوان** » **للدكتور نقولا فياض** يجد الشاعر شغوفا بالتجديد ، ينبه على ما يقوم به أحيانا ، ويهمل التنبيه أحيانا أخرى . يملأ ديوانه بالقصائد التقليدية التى تلتزم البحر الواحد ، والقافية الواحدة . وينقسم كل بيت من أبياتها إلى شطرين .

ولكننا نجد فيه ـ إضافة إلى ذلك ـ القصائد التى تنقسم إلى مقاطع تقتصر على أن تغاير قافية كل مقطع قافية المقطع الآخر ، ونجد فيه القصائد التى تنقسم إلى مقاطع لا تكتفى بالمخالفة بين القوافى بل تتلاعب بأطوال الأبيات ، فعلى حين تلتزم بحرا واحدا فى القصيدة كلها ، منذ أول مقطع إلى آخر مقطع ، تجعل بعض الأبيات مؤلفة من شطرين .وبعضها الآخر غير مشطور ، وتجعل بعض الأبيات أو الأشطار مؤلفة من تفعيلة واحدة ، وبعضها من تفعيلتين ، وبعضها من ثلاث مع إدخال ماشاء الشاعر من علل وزحافات عليها . فعل الشاعر كل ذلك فى أربع قصائد دون تنبيه[٣٣]

ونبه فى إحدى القصائد أنه يحاول التجديد فى مضمونها . قال فى رثائه لأحمد باشا الصلح[٣٤] : « **وقد حاول فيها الخروج على التقاليد فى الرثاء من ذم الدهر وغير ذلك** » . ونبه فى قصيدة أخرى أنه حاول التجديد الموسيقى واللغوى :[٣٥] « **نظمت هذه القصيدة فى عرض الكلام عن التجديد فى الشعر .. مثلا خاصا للتساهل فى الجمع بين الأوزان المتقاربة ، وفى القافية ، وللتوسع فى استعمال الألفاظ على غير معناها المفهوم** » . وبناها ـ فعلا ـ على الهزج والوافر والمتقارب والرجز والخفيف والمنسرح ، مع تغيير أطوال الأبيات .

ونبه على ثلاث قصائد أنها من « الشعر الطليق » ، دون أن يوضح مدلول التسمية . فإذا ما درسناها وجدنا اثنتين منها من المخمسات العادية التى تفى أحيانا وتهمل أحياناً ، غير أنه التزم فى أولاهما[٣٦] بحر الخفيف ، وفى ثانيتهما[٣٧] بحر الطويل التزاما كاملا . ووجدنا الثالثة[٣٨] تتألف من مقاطع تختلف فى التقفية ، وفى عدد الأبيات التى يحتوى عليها كل مقطع وفى تشطير بعض الأبيات وإهمال ذلك فى بعضها ، وفى عدد التفعيلات التى يضمها كل بيت . ولكن القصيدة لا تخرج عن بحر الرمل إذا تغاضينا عن عدد التفعيلات .

وأخيرا نبه على نص واحد[٣٩] أنه « **شعر منثور** » . عندما ندرس هذا النص نجده مقسما إلى فقرات غير متساوية الطول . وتضم كل قصيدة عددا مختلفا من الجمل . وأشاع فيه السجع الذى يضم عادة جملتين ، وارتفع ثلاث مرات إلى ثلاث جمل .وأتى بجملة معتدلة الطول أو قصيرته . وحاول أن ينسق بناءها . فجاء بها كثيرا متشاكلة كما يلى :

- **اسم فاعل مؤنث + لا + من × اسم على فعول .**

الظاهرة	**لا من**	**القصور**
البارزة	**لا من**	**الخدور**

- **اسم فاعل مؤنث + ظرف أو شبهه + نا + لا + كاف التشبيه + اسم على فُعل .**

المقبلة	**نحونا**	**لا كالمها**
الطالعة	**علينا**	**لا كالسها**

- **اسم على أفعل + اسم متقارب الوزن + كاف المخاطب**

ما أجمل	**محياك**
وأطيب	**رياك**
وألطف	**حمياك**

- **مصدر على فعول + فى + اسم على أفعال**

فخشوع	**فى**	**الأبصار**
وخضوع	**فى**	**الأفكار**

- **فعل + واو الجماعة + جار ومجرور + اسم على أفعال + كم**

فابنوا	**على الحق**	**آمالكم**
واقضوا	**بالحق**	**أعمالكم**

لهذا ولما يتناثر فى النص من جناس قليل ، ناقص أو مقلوب . وسجع ، يتوفر له تنغيم عالى الجرس .وإن لم يصل فى أية جملة إلى الوزن العروضى .

فإذا ما انتقلنا من الجانب الموسيقى وجدنا الكاتب صور التقوى فى صورة «حسناء زاهية » ، ذات وجه كريم ، ورائحة طيبة ، ترتدى مطارف العظمة ، وتضع تاج الكمال . وكشف عما يحمله نحوها من إعجاب شديد ، وعما تشغله ـ فى رأيه ـ من مكانة كبيرة ذات أثر بالغ فى النفوس .

اجتمع لهذه القطعة إذن القصر ، فهى تشغل صفحة ونصفا . والعاطفة الواضحة والتنغيم : واتجاها ساذجا نحو التصوير .

وعندما نترك **نقولا فياض** إلى **جبران خليل جبران** نجد أنفسنا أمام عمل كامل. فالكاتب أصدر كتابا مستقلا، ملأه بالأعمال التى تعد من الشعر المنثور(٤٠)

وإذا نظرنا فى هذه الأعمال وجدناها متنوعة يصعب أن تدرج تحت صفات واحدة. فمن حيث الطول نجد العمل الذى يشغل ست صفحات مثل «**يوم مولدى**» (١٩٣) و«**صوت الشاعر**» (٢٢٧) والعمل الذى يشغل صفحة واحدة مثل «**النفس**» (١١٠) و«**السعادة**» (١٦٩) و«**مدينة الماضى**» (١٧٠) وغيرها.

ومن حيث الموضوع نجدها تعالج موضوعات متعددة، وإن برز من بينها الحديث عن الحب والجمال والشعر والرؤى والحياة والموت والطبيعة.

وجلى أن الكاتب مغرم بالمواقف والأفكار التى تقوم على المقابلة وما شابهها. تتبين ذلك فى عنوان الكتاب «دمعة وابتسامة»، وفى كثير من عناوين الفصول مثل «**موت الشاعر وحياته**» (١٠٥) و«**الأمس واليوم**» (١٢٥) و«**بين الحقيقة والخيال**» (١٤٢). وفى التناول فى **داخل الفصول. يقول مثلا**(٤٢): **كان قلبى مليكى فصار الآن عبدك. وكان صبرى مؤنسى فغدا بك عذولى. كان الشباب نديمى فأصبح اليوم لائمى..**

رحماك يا نفس! فقد حملتنى من الحب مالا أطيقه: أنت والحب قوة متحدة، وأنا والمادة ضعف متفرق. وهل يطول عراك بين قوى وضعيف؟

رحماك يا نفس! فقد أريتنى السعادة عن بعد شاسع: أنت والسعادة على جبل عال، وأنا والشقاء فى أعماق الوادى، وهل يتم لقاء بين علو ووطوءة؟..

أنت يا نفس تفرحين بالآخرة قبل مجئ الآخرة، وهذا الجسد يشقى بالحياة وهو فى الحياة.

أنت تسيرين نحو الأبدية مسرعة، وهذا الجسد يخطو نحو الفناء ببطء فلا أنت تتمهلين ولا هو يسرع. وهذا يا نفس منتهى التعاسة أنت ترتفعين...
رحماك يا نفس رحماك».

وجلى أن الكاتب يقيم كتابته على المناجاة وحوار النفس فى أكثر الأحيان وحوار الآخرين فى أقلها، أو يقيمها على التصوير، أريد بذلك اللوحات التى يرسمها لما يتناوله من أفكار. ويتخذ هذه اللوحات من الطبيعة وخاصة الأزهار والمياه والجبال والوديان والطيور، والجميل البرئ من بنى الإنسان كالأطفال والحسان، قال فى حديثه عن الشاعر(٤٣): «**منهل عذب تستقى منه النفوس العطشى. شجرة مغروسة على ضفة نهر الرجال ذات ثمار يانعة تطلبها القلوب الجائعة. بلبل ينتقل على أغصان الكلام... غيمة بيضاء تظهر فوق خط الشفق..**» ولا يقنع الكاتب بالصور العامة فى اللوحات بل يكثر من الصور الجزئية فى اللوحات التى يأتى بها تشبيها أو استعارة أو مجازا.

ويكثر جبران من الإشارة إلى القصص الدينية المسيحية خاصة، وإلى الآلهة والأساطير الفينيقية والإغريقية، غير أن إشاراته قاصرة لا تتعدى الأسماء ولاتسهم فى تشكيل البناء الفنى، وإن كانت لغته قد تأثرت بأساليب الإنجيل والقرآن أحيانا.

وعبارة جبران قريبة المأخذ، لا تبعد كثيرا عن لغة الحديث بل تستمد منها ألفاظا لا نجدها فى المعاجم الفصيحة ولا فى أدب غير اللبنانيين أو المهجريين. وتعمد فيها أنواعا متعددة من تكرير اللفظ الواحد، أو الجملة المكتملة فى أول كل فقرة أو كل جملة أو فى السياق، ليربط بين القطعة كلها وليحدث من هذا المكرر ما يشبه الإيقاع، كما نرى فى القطعة الأولى التى أوردتها. بل لجأ فى بعض القطع إلى تكرار ما افتتح به القطعة أو الفقرة فى آخرها؛ لتظهر القطعة فى إطار واحد يجمع شتاتها برباط واحد، وبدت الظاهرة شبيهة بما كان القدماء يسمونه رد الأعجاز على الصدور.

وفى كثير من الأحيان يختفى التنغيم اختفاء تاما، أو يخفت، فيصبح غير محسوس، أو يتسلل إلى النفس دون أن تصطدم به الأذن. وفى بعض الأحيان يلجأ إلى عطف الجمل وبنائها بناء متشاكلا فيعلو النغم. ولكنه كان يسرع إلى تحطيم هذه المشاكلة بإحدى الكلمات أو الزيادة أو النقص، فينخفض بالنغم ثانية.

ومن ثم فإننى لا أبعد عن الصواب ـ فيما أعتقد ـ كثيرا إذا قلت إن جبران خليل جبران لم يعتمد فى شعره على الموسيقى بل على التصوير أولا ثم رقة العاطفة الحبية ثم التكرار.

وإذا انتقلنا إلى عمل **عيسى إسكندر المعلوف** وجدناه قطعة طويلة، تشغل خمس صفحات من مجلة الهلال. ووجدنا الكاتب حاول أن يوفر لها التنغيم معتمدا على السجع الذى يقرب من الالتزام فى كل جملتين متواليتين، وجاء نادرا فى ثلاث، ومعتمدا على تفرقة أبيات من شعر غيره طى حديثه، وبنى جملا معدودات بناء متشاكلا، مثل قوله: «أنت ملعب الحشرات، ومسرح النيرات، ومربع الأصوات».

ولذلك يمكن القول إن القطعة تحقق دعوة المعلوف إلى التدرج فى التخلص من الوزن والقافية، وإيجاد جنس أدبى وسيط فى المرحلة الأولى. ولكننا عند قراءة القطعة ثانية نحس إحساسا يقينيا أنها ليست جنسا أدبيا جديدا، وإنما هى من الجنس الأدبى السائد فى العصر العباسى، غير أن أحدا لم يسم هذا الجنس شعرا وإنما سموه نثرا فنيا. فلا فرق بينها وبين رسالة بديع الزمان الهمذانى(٤٤) التى حقق فيها كل ما دعا إليه المعلوف وأكثر مما دعا إليه.

والحق أن الدارس لا يعتمد على ما سبق فقط لاستبعاد قطعة المعلوف من حيز الشعر، بل يعتمد على ما هو أهم، أريد موضوعها وتناولها فالمعلوف يتحدث فيها عن «الهواء والصوت»، ويتناولها تناولا علميا يكاد يخلو من العاطفة خلوا تاما.

وعندما نتجه إلى من عده الأدباء أبا الشعر المنثور ـ أمين الريحانى ـ نجد لديه منه ثروة أكبر مما وجدنا عند غيره من كُتَّابه ، وقد حفظها فى الجزئين الثانى والرابع (٤٥) من ريحانياته . وعندما ننظر فى هذه الثروة نجد تنوعا مثل الذى رأيناه عند جبران ، وإن كان الأمر الذى نأسف له أنه صان تواريخ كتابة بعض القطع وأهمل بعضها الآخر ، فحرمنا القدرة على رصد تطور هذا الفن عنده .

ويتراوح طول القطع عنده ما بين الصفحتين مثل « **النجوى** » (٤ : ٣) ، والعشر مثل « **فؤاد** » (٢ : ٢٠٦) و « **بلبل الموت والحياة** » (٤ : ٢٠)(٤٦) وتنبع كل القطع عن تجارب عاطفية عاناها الكاتب أمام أحداث وأماكن وأشخاص فألهمته ما كتبه .

ويشغل فن الريحانى موقفا وسطا بين فنون بقية كتاب الشعر المنثور . فنراه يعتمد على التصوير ، ولكنه لا يبلغ فيه مبلغ جبران فى اتساع الصورة حتى يحتوى على القطعة كلها ، وفى إحياء معظم ما يتحدث عنه من مجردات ومحسوسات ، وإنما أكثر همه فى التصوير الجزئى الذى لا يتسع إلا فى قطع جد قليلة .

ويعتمد على الموسيقى ، ولكن هذا الاعتماد يحتاج إلى دراسة أخرى . فما أكثر القطع التى يختفى منها النغم أو يكاد ، والتى يخفت فيها النغم خفوتا متفاوتا . ثم نفاجأ بقطع عالية النغم حتى تكاد تخضع للوزن وإن كانت نادرة . فيبنيها بناء الموشحات(٤٧) فى التقسيم إلى مقاطع ، وتوزيع الجمل على السطور ، والمخالفة بين أطوالها ، والمغايرة بين قوافيها أو أسجاعها ، مع التزامها . ولولا انعدام الوزن لكنا أمام موشح لا ينقصه شئ .

ويعتمد على المفردات والصور المأخوذة من الكتب المقدسة ، غير أن الريحانى أكثر اغترافا من القرآن وتأثرا بأسلوبه ، وأقل تأثرا بالكتاب المقدس والأساطير القديمة من جبران .

ويعتمد الريحانى على التكرار ، ويفتن فى أشكاله مثل جبران ، ليمثل الموجات العاطفية التى يعانيها الفنان فى صعودها وهبوطها ، ويضع العمل الفنى فى إطار واحد يلم أشتاته فى مقابل الوزن والقافية فى القصيدة التقليدية . ولتكون الكلمة او الجملة المكررة النغمة التى تكشف عن انفعال الفنان . وتكون نواة تلتف حولها أفكاره .

وأمثل لفن الريحانى بقوله فى النجوى :

« **ياذا الجلال الأزلى . ألحقنى بشىء من جلالك**
يا ذا النور الدائم . أمددنى بقبس من نورك
يا ذا القوة غير المتناهية ابعث منها فى قواى

إنما أنا مبدأ الحياة الأزلية . وعين الحب والقوة،وإنى حى فيك عليم بنجاويك ... » .

وأخيرا نلم بقصيدتى **خليل مطران** المنثورة والمنظومة . أما المنثورة فقد دونها على وعى تام بشكلها ، فقد افتتحها بقوله :(٤٨)

« **أطلق عبراتك من حكم الوزن وقيد القافية**
وصعد زفراتك غير مقطعة عروضا ولا محبوسة فى نظام » .

وسار فى القصيدة المنظومة على النهج المعروف ، **فالتزم فيها** الكامل بحراً والميم المكسورة روياً « وقسمها إلى أربعة مقاطع ولكننا لا نتبين وحدة خاصة لكل منها فقد خاطب الميت فى المقطع الأول وأعظم مكانته . ثم تحدث عن عجزه عن رثائه وسخف البكاء عليه . واتجه منذ المقطع الثانى إلى الميت ليدخل معه فى حوار فلسفى عن الموت والحياة والخَلْق خلص منه إلى أن الميت بلغ به مثل هذا التفكير فى أثناء حياته إلى أن البر أشرف الأشياء ، فاتخذ من كلمه الرائع بلسماً للمكلومين . وأعلن فى المقطع الأخير أن ذكراه خالدة . وكل ذلك حديث نجده فى كثير من القصائد القديمة .

وتحدث فى شعره المنثور حديثا فلسفيا أيضا عن الصراع بين الموت والحياة أو الظلمة والنور ، وتساءل عن السبب فى بكاء الموتى على الرغم من حقيقة الموت ثم أجاب بأن البكاء إنما على بعضنا الذى ذهب مع الميت ، واتخذ من ذلك الجواب تكأة لحديث مستفيض عن قدر من فقدناه ، اعتمد فيه على عدد من الصور اتخذها من الطبيعة ، وهى صور تختلف عن صور القصيدة المنظومة ، وعن أكثر الشعر التقليدى .

وعلى الرغم من أن القطعة خالية من الوزن والقافية والتنسيق بين الجمل . بأنغام خفيضة تجرى فى كلماتها حتى نكاد نشعر بوزن ما يجرى فى بعض سطورها .

وأوضح الظواهر فيها التكرار وصور الطبيعة مثل قوله(٤٩) :

« **فقدناه ففقدنا لغة فى يراع**
فقدنا زهرة ذابلة تنذر بذبول الحديقة
فقدنا حديقة متجردة تنبئ بزوال الربيع
فقدنا ربيعا انقضى به عصر فى عمر رجل
فقدنا شمسًا أطلعت ذلك الربيع وزانته بأنوارها وأندائها »

تكشف لنا هذه الجولة فى النصوص التى أصدرها المبشرون بالشعر المنثور عن تصورهم للجنس الأدبى الذى اعتقدوا أنهم يبتكرونه،تأثرا منهم بما وجدوه فى الأدب الغربى عامة وأدب الشاعر الأمريكى ويتمان خاصة . ويمكن أن نقول إنه حمل الخصائص التالية :

ـ **التدفق العاطفى الحر** ، فقد ركز كل من كتب الشعر الحر وعنه على كونه ثمرة تجربة عاطفية شخصية ، وعلى أن الأديب استطاع أن يعبر عن هذه التجربة تعبيرا صادقا ، لا يتيسر له فى الشعر المنظوم ، بسبب قيود الوزن والقافية وضغط اتراث الثرى على فكره وخياله ووجدانه . ولذلك أثارت القطع التى أحسن الأدباء اختيار موضوعها إعجاب القراء ، وهوى غيرها فى أحضان النثر على الرغم مما حمل من حلى لغوية .

ـ **توفير لون من التنغيم** ، فعل ذلك أدباء مثل جبران عن طريق الكلمات العذبة القريبة التى اختارها وبنى منها جمله فأشاع نغما حلوا خفيضا تحس به الأذن المرهفة وتخطئه الأذن العادية . وفعله آخرون بالاعتماد على الجمل القصيرة المتساوية الطول ، وبالمشاكلة بينها فى

بنائها ، وبترديد الكلمات ذات الجرس الواحد وبالجناس ،، بل بالسجع الذى صار قافية ، غلا فيها الريحانى فالتزمها فى مقطوعة أو اثنتين .

— التصوير والإحياء . وصل ذلك إلى قمته عند جبران الذى كان يحيل . موضوعه مهما كان إلى لوحة عريضة يعرض فيها الطبيعة بتضاريسها المتغايرة ، وماتنبته من أزهار ونباتات ، ومما يعيش فيها من حيوانات ، وينثر الصور الجزئية . فنجد كل معنى أو حدث عنده يتحول إلى كائن حى له وجوده الخاص . ويدنو الريحانى منه على تفاوت . وإن كان لا يلحق به البتة . فالخيال التصويرى شىء هام فى هذا الجنس الأدبى .

— التكرار : لماكان الشعر المنثور فاقد الإطار الذى يضم القطعة كلها والعمود الذى يحس القارىء أنه يجذب ماانبعث عنه من حديث ويطرد مالا يلتئم معه ، وكان صاحبه محتاجا إلى التنبيه العاطفى أكثر من حاجة الناظم اضطر إلى التقاط بعض الألفاظ التى تحمل — فى خلده — أو أراد أن يحمّلها دفقات شعورية جياشة أو بعض العبارات التى اتخذ منها نغمة لها إيحاؤها ورددها إما فى مطالع الجمل أو فى مطالع المقاطع أو فى مطالع المقاطع ونهاياتها أو فى مطلع القطعة ومنتهاها .

— التقسيم : لما أطال بعض الكتاب قطعهم،قسموها بل قسموا حتى القطع القصيرة إلى فقرات عدوها شبيهة بالمقاطع التى تنقسم القصيدة الرومنسية إليها .

وآن الأوان لننظر فيما كتبه شاعرنا أحمد شوقى . وأول ما نطالعه أنه أحسن اختيار الموضوعات . فهى موضوعات يمكن أن تبث فى النفوس المرهفة مشاعر تطلب من يعبر عنها . ولكننا عندما ننظر فى القطع نفسها نفتقد ما كنا نتوقعه ، ولا نجد غير أحاسيس شاحبة ، ويغلب التناول العقلى .

وإذا كانت المشاعر شاحبة فالموسيقى عالية ، ذات رنين أرفع مما وجدناه فى أى قطعة لكاتب آخر . فقد التزم شوقى بالقافية التزاما تاما ، جاء بها فى جملتين فى كثير من الأحيان ، ولكنه وصل بها فى بعض الأحيان إلى خمس جمل .

وآثر أن تكون جمله قصيرة ، متساوية الطول ، متشاكلة البناء ، فازداد الرنين علوا ووضوحا ، يقول مثلا[٥٠] : **«الوطن موضع الميلاد ، ومجمع أوطار الفؤاد ، ومضجع الآباء والأجداد ... مجرى الصبا وملعبه ، وعرس الشباب وموكبه ، ومراد الرزق ومطلبه ،وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد ومركبه»** .

وأضاف إلى ذلك الجناس ، وخاصة الناقص منه ، فكان له أثره النغمى الجلى أيضا .

ونفتقد فى قطع أحمد شوقى التصوير أيضا ، فلا نرى عنده إلا صورا جزئية ضيقة المدى ، لا تقارن بما عند جبران ، ولا تصل إلى ما وصل إليه الريحانى ، وتغيب عنده صور الطبيعة غيابا يكاد يكون تاما .

ونفتقد التقسيم والتكرار أيضا .

ولكننا نجد الإشارات المأخوذة من التراث الثقافى . فإذا دققنا النظر فيها وجدناها مأخوذة من التراث العربى القديم غالبا ، ومن التراث الإسلامى كثيرا ، ومن التاريخ أحيانا . ولا نجد التراث الذى وجدناه عند جبران والريحانى . يقول : **«قبر.. يقف به المحزون المتهالك ، يقول**[٥١] : **هذا كله قبر مالك وكأن كل أخت حوله الخنساء ، وتحت ذلك الحجر صخر وكل أم ذات النطاقين أسماء وعبد الله فى ذلك القبر»** .

إذا أضفنا إلى ذلك الألفاظ الغريبة التى اعتمد عليها أحمد شوقى فى قطعه وأعطتها مسحة قديمة بارزة ، كان لنا الحق أن نقول إنه لايوجد مايجمع بين أعماله وأعمال أصحاب الشعر المنثور غير إهمال الوزن ، ووضوح التنغيم . أما بقية خصائصها فتبتعد بها عن الشعر المنثور ، وتقترب من النثر الفنى القديم ، الذى عرفناه عند ابن العميد والصاحب بن عباد وأمثالها . فلا فرق بينها وبين بقية القطع التى يضمنها كتاب « **أسواق الذهب** » **الذى أعلن الكاتب نفسه**[٥٢] **أنه يسمه من وسم أطواق الذهب للزمخشرى ، وأطباق الذهب للأصفهانى** .

ولا عجب فى هذه النتيجة فقد كان أحمد شوقى يرفع السجع الملتزم دون بقية المقومات الفنية ، ويكاد يلحقه بالشعر . قال عنه[٥٣] **«السجع شعر العربية الثانى ، وقواف مرنة ريضة خصت بها الفصحى ، يستريح إليها الشاعر المطبوع ويرسل فيها الكاتب المتفنن خياله ، ويسلو بها أحيانا عما فاته من القدرة على صياغة الشعر . وكل موضوع للشعر الرصين محل للسجع ، وكل قرار لموسيقاه قرار كذلك للسجع . فإنما يوضع السجع النابغ فيما يصلح مواضع للشعر الرصين ، من حكمة تخترع أو مثل يضرب أو وصف يساق»** .

المراجع

١ — إبراهيم عبد القادر المازنى : الشعر : غاياته ووسائطه — مطبعة البوسفور بمصر ١٩١٥ .

٢ — أحمد شوقى : أسواق الذهب — مطبعة الهلال بمصر ١٩٣٢ .

٣— أحمد محمد الحوفى : وطنية شوقى . دار نهضة مصر . دون تاريخ

٤ — أدونيس : زمن الشعر — دار العودة — بيروت ١٩٧٢ .

٥ — أمين الريحانى : الريحانيات — المطبعة العلمية — بيروت — الطبعة الثانية ١٩٢٢ . ١٩٢٤ .

٦ — جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة . دار صادر . بيروت

٧ — د . حسين نصار : القافية فى العروض والأدب — دار المعارف بمصر ١٩٨٠

٨ ـ خليل مطران : ديوان الخليل ـ الهلال بمصر ١٩٤٩

٩ ـ د. زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع .

١٠ ـعباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب . مكتبة النهضة المصرية .

١١ ـد. محمد مصطفى بدوى : رسائل من لندن ـ مطبعة رويال بالإسكندرية ١٩٥٣ ـ ٤ .

١٢ ـد. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ـ المطبعة العالمية بالقاهرة ١٩٦٤ .

١٣ ـمنير الحسامي : عرش الحب والجمال ـ مطبعة الأرز ـ بيروت ١٩٢٥ .

١٤ ـموريه (س) : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث .

١٥ ـد. نقولا فياض : رفيف الأقحوان ـ المطبعة الكاثوليكية ـ بيروت ١٩٥٠ .

١٦ ـمجلة الهلال بمصر

١٧ ـ Badawi (M. M): **A Critical Introduction** to Modern Arabic Poetry - Cambridge University Press - 1975.

١٨ ـ Jayyusi (Salml Khadra): **Trends and Movements in Modern Arabic Poetry** - Leiden - 1977.

١٩ ـ Morch (S): **Modern Arabic Poetry 1800 - 1970** - Leiden 1976.

٢٠ ـ Sutton (Walter): **American Free Verse - The Modern Revolution in Poetry** - New Direction Book.

الهوامش

(١) أسواق الذهب ٢٠

(٢) ٣٠

(٣) ٩٠

(٤) ١٥٠

(٥) ٣٦٠

(٦) أحمد الحوفي . وطنية شوقي . دار نهضة مصر ص : ١٣٤

(٧) فعل خليل مطران الأمر نفسه . فرثى إبراهيم اليازجي بقصيدة وقطعة من الشعر المنثور (ديوان الخليل ١ : ٢٩٠ . ٢٩٤) .

(٨) Trends and Movements in Modern Arabic Poetry. ص : ٦٣١

(٩) ٨٦ . ٨٩ . ٦٣٠ ـ١ . وانظر : س . موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ـ ترجمة سعد مصلوح ـ ص : ٣١ . الهلال ـ نوفمبر ١٩٠٥ ـ ص : ٩٧ .

(١٠) ٢٠٤ .

(١١) ١ : ٢٨ .

(١٢) كذاجاءت التواريخ في الهلال . ولعل الريحاني كتبه في تشرين الأول (أكتوبر) لا الثاني .

(١٣) ديوان الخليل ١ : ٢٩٤ .

(١٤) انظر كتابي القافية .

(١٥) موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ١٢ . ١٧ . ٢٦ . ٣٧ .

(١٦) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ٢٠ .

(١٧) نفسه ٢١ .

(١٨) منير الحسامي : عرش الحب والجمال ب .

(١٩) ٢٣ ـ ٢٥ .

(٢٠) ساعات بين الكتب ١٢٥ .

(٢١) ٢٧ ـ٣٨ .

(٢٢) ١٨ . ٢٩ .

(٢٣) رسائل من لندن ٩ ـ١٤ .

(٢٤) الهلال ـ يوليو ١٩٠٦ ـ ص : ٥٨٠ .

(٢٥) الهلال ـ نوفمبر ١٩٠٥ ـ ص : ٩٧ .

(٢٦) الريحانيات ٢ : ١٨٢ .

(٢٧) الهلال ـ يوليو ١٩٠٦ ـ ص : ٥٨١ .

(٢٨) Trends ٦٢٧ .

(٢٩) الهلال ـ يوليو ١٩٠٦ ـ ص : ٥٨٠ .

(٣٠) Trends ٩٠ .

(٣١) عرش الحب والجمال ك . ن .

(٣٢) نفسه ا .

(٣٣) ٤٧ . ٦١ . ١٠٤ . ١٢٦ .

(٣٤) ٢٠٣ .

(٣٥) ١١٤ .

(٣٦) ٢٣ .

(٣٧) ٧٥ .

(٣٨) ٧٣٠

(٣٩) ٢٠٤ .

(٤٠) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران ٢ : ٩٥ ـ ٢٣٣ .

(٤١) وانظر ٢ : ١٤٧

(٤٢) نفسه ١٢٨ .

(٤٣) نفسه ١٩١ .

(٤٤) زكي مبارك : النثر الفني١ :١٠٦ .

(٤٥) الريحانيات ٢ : ١٨٣ ـ ٢٣٣ . ٤ : ٣ ـ ٧٩ .

(٤٦) وانظر ٤ : ٣٩ .

(٤٧) ٢ : ١٧٣ . ١٨٦ . ١٩١ .

(٤٨) ١ : ٢٩٤ .

(٤٩) ٢ .

(٥٠) ٩ ١٠ .

(٥١) ٢٤ .

(٥٢) ٣

(٥٣) أسواق الذهب ١٠٩ .

مسرح شوقى والكلاسيكية الفرنسية

إبراهيم حماده

من الحقائق التاريخية المقرّرة فى سيرة شاعر العربية الكبير أحمد شوقى . أن الخديو توفيق لمّا أعجب بنباهته، وهو فتى . وتوقّع ما يمكن أن يكون عليه ربيبه من رفيع المنزلة فى الشعر ، أمر له ببعثة تعليمية إلى فرنسا ؛ مدتها أربع سنوات ؛ على حساب سموه . واختار شوقى الحقوق موضوعاً مكمّلاً لدراسته السابقة . لعلمه «أنها تكاد تكون من الأدب» . غير أن الخديو أشار عليه ، أن يجمع «فى الدراسة بينها وبين الآداب الفرنساوية بقدر الإمكان»[1] . وتحقيقاً لهذه المِنّة الرفيعة . غادر شوقى أرض الوطن . والتحق بمدرسة الحقوق بجامعة مونبلييه فى أوائل عام ١٨٩٠ . ثم انتقل ـ بعد سنتين ـ إلى جامعة باريس . حيث نال منها إجازته النهائية فى منتصف عام ١٨٩٣ . ثم عاد إلى مصر فى نوفمبر من نفس العام .[2]

وانطلاقاً من هذه الواقعة (الحقيقية) المتعلّقة بدراسة شوقى فى فرنسا ، كان ولابدّ للنقاد ـ الذين تناولوا مسرحياته بالتحليل أو العرض ـ أن يشتعلوا حماساً ، ويروحوا يؤكدون تأثره المحتوم بالثقافة الفرنسية ، ليصلوا هذه المسرحيات بخصائص بعض المذاهب الأدبية ، وخاصة بأصول المدرسة الكلاسيكية الجديدة ، كما طُبّقت فى تراجيديات القرن السابع عشر بفرنسا . وهذا الربط ـ الذى أصبح مسلّمة يتناقلها الدارسون فى بحوثهم بوعى وبلا وعى ـ هو ما يهمنا تمحيصه فى هذه المقالة .

فالدكتور **شوقى ضيف** ، يشير إلى ذلك التأثر بقوله : «**وهذا كله يعنى أن شوقى أقبل على المأساة وهو يعرف قواعدها . ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسى الكلاسيكى فى أثناء القرن السابع عشر**»[3] . كما يرى أستاذنا **الدكتور محمد مندور** ، أن شوقى قد تأثر : «**بالكلاسيكية الفرنسية . ولكنه يميل إلى ناحية كورنى ، أكثر من ميله إلى ناحية راسين . ... وتأثر شوقى بكورنى أكثر من تأثره براسين . لا يمنع من أنه قد تأثّر بالمذهب الكلاسيكى بوجه عام**»[4] ويكرر أستاذنا هذا المعنى مرة أخرى فى قوله : «**إذا كان شاعرنا [شوقى] قد تأثر فى أدبه المسرحى . بمذهب أدبى بعينه . فإن تأثره قد كان أوضح ما يكون بالمذهب الكلاسيكى**» .[5] أما الدكتور **على الراعى** فيشتط فى تقدير هذا التأثر ، حين يقول بأننا «**درجنا على القول بأن مؤثراته المسرحية قد جاءت من روائع المسرح الكلاسى الفرنسى علاوة على مسرح شكسبير المختلط الاتجاهات . وهذا القول حقيقة لا تقبل مناقشة .... (؟؟) ، وكل من الكتاب الثلاثة :**

درايدن ، وكونجريف ، وشوقى ، قد نهل من مصدر واحد هو المسرح الكلاسى الفرنسى ، وكورنى بالذات فى حالة المآسى ، وموليير فى حالة الكوميديات » . [٦]

كما يذكر الدكتور **ماهر حسن فهمى** ، أن شوقى أعجب « **بالمسرح الكلاسيكى فى فرنسا ، مسرح كورنى وراسين وأمثالهما ممن استمدوا أصول مسرحهم الشعرى من التاريخ ، ومن أعمال البطولة ، وصاغوها صياغة أسلوبية ممتازة** » [٧] وينحو **كمال محمد إسماعيل** نفس المنحى بقوله : « **ولقد اتجه شوقى إلى الكلاسيكيين الفرنسيين من رواد المأساة والملهاة فى القرن السابع عشر ، أمثال كورنى وراسين وموليير ، يسترشد بمسرحياتهم وآرائهم ، وإن انتجع غيرهم** » . [٨]

ولا يقتصر هذا الأمر على هؤلاء الدارسين فحسب ، وإنما أصبح من المسلّم به عند كبار الباحثين وصغارهم وتابعيهم ، أن أحمد شوقى ـ خلال دراسته فى فرنسا ـ عبّ من حياض آدابها الفياضة ، واتصل اتصالاً مباشراً بروائع مسرحها ، وخاصة آثارها الكلاسيكية التى راد آفاقها ، وتأثرها فى كتابة مسرحياته الثمانى التى وصلتنا .

ولو تجرّدنا من الالتزام بهذا الحكم شبه الإجماعى ـ ورحنا نفتّش ـ بموضوعية ـ فى هياكل المسرحيات الشوقية وأجزائها ، عن الأصول الكلاسيكية ، كما مُورست فى الدراما الفرنسية ، أمكننا الوصول إلى وجهة نظر أخرى مخالفة لما جرى عليه هذا العرف النقدى . وهذه المخالفة ، تتبدّى فى نتيجة وسببها . وجوهر ذلك ، هو أن الخصائص الكلاسيكية التى يكتشفها الباحثون فى مسرح شوقى ، ويدللّون بها على تأثره الواعى بالمذهب الكلاسيكى . إنما هى خصائص عامة قابلة للظهور ـ أو الممارسة ـ فى أى مسرح غير كلاسيكى ، وأنها توجد ـ بنفس المقدار والرتبة ـ لا فى مسرح شوقى وحده ، وإنما تشيع على نحو مبعثر عفوى فى مسرحيات أخرى مصرية معاصرة له ، أو كتبت قبله أو بعده ، فى لغة شعرية ، أو نثرية أو فيهما معاً ، ومع هذا ، لا يحاول النقاد اكتشافها . وحصرها داخل إطار النظرة المقارنة ، من حيث التأثير والتأثّر . كما يفعلون فى مسرح شوقى . **وعلى هذا ، فإن ما يسمى بالتأثيرات الكلاسيكية لم تتخلل هياكل هذه المسرحيات وخلاياها كتيار مذهبى واع . وإنما هى فى حقيقتها ظواهر طبيعية ، يمكن أن تتجلى فى أعمال الكثير من غير الكلاسيكيين الممذهبين ، بل فى بعض أعمال الرومنسيين ، أو الواقعيين ، أو الطبيعيين ، أو أنصار أى اتجاه أسلوبى آخر . لأنها ـ أى تلك الظواهر ـ صالحة لأن تكون عناصر عضوية عامة فى تكييف التركيب الدرامى ، أيا كان شكله . أو عصره** . ومن ثم ، يجوز تقبل الافتراض بأنه لو لم يسافر أحمد شوقى إلى فرنسا ، وقام بتأليف نفس المسرحيات التى بين أيدينا ، ما اتهمت على هذا النحو ـ شبه الإجماعى ـ بأنها متأثرة بالكلاسيكية ، واعتبرت مسرحيات شعرية عادية ، متخلّقة فى ظروف عصرها الخاص . لذا ، فإن سفر شاعرنا فى تلك البعثة بالذات هو السبب الرئيسى الذى استحث النّقاد على التفتيش فى ثنايا مسرحياته عن خصائص درامية كلاسيكية ، كما لو أنه ـ فعلاً ـ آثر أن يرتدّ إلى الماضى ، ويتزوّد بالثقافة الكلاسيكية ، رغم أن عصره الفرنسى كان يعجّ بشتى التيارات الأدبية والفكرية .

ونَفْى هذا التمذهب الكلاسيكى عن مسرح شوقى ، يقودنا إلى الوجه الآخر من وجهة النظر المخالفة ، وهى أن شاعرنا لم يتصل بالتراث الدرامى الفرنسى اتصالاً واعياً ، على نحو يحمله على محاكاته ، والنسج على منواله ، وإنما كان همّه الانحصار داخل نطاق الثقافة العربية التقليدية بشعرها ونثرها وقوالبها . ولهذا ، كانت أهم مصادر معرفته الأدبية ـ وهو فى الغربة ـ مختارات من الشعر العربى التى حملها معه مطبوعة ، أو كانت أصداء صورها وتعبيراتها وموازينها ، تتردد على لسانه ، أو تعشش فى تلافيف مخه . وتشكل أدق خلجات فكره العميقة . وعلى هذا ، لم تشغل باله الأعمال الدرامية الكلاسيكية ، ولاغير الكلاسيكية . وإن كان قد اضطرّ ـ بدافع الفضول ، أو الرغبة فى الترفيه ـ إلى أن يقرأ نصاً دراميا فى الفرنسية وقع فى يده من قبيل المصادفة ، أو أن يشاهد فى باريس عرضا مسرحياً بين حين وآخر ـ فإن المانع الثقافى المستخفى كان يعرقل ذهنه عن أن يمتصّ هذه الطوارئ . لأن أهم مراكز ـ هذا الذهن ـ كانت متحفّظة ، ومشغولة بآثار أعلام أدبيائه القومية التى يطمح إلى محاكاتها ، أوتطويرها ، أو التفوق عليها . ومن ثمّ ، جاءت مسرحياته ـ بعد حوالى أربع وثلاثين سنة من إقامته فى فرنسا ـ غيركلاسيكية ، كماكانت انعكاسا لما كان عليه حال المسرح المصرى (بالذات) من اختلاط المذاهب . حتى الثلث الأول من قرننا الحالى .

أوهام نقدية :

« **الكلاسيكية الجديدة** » حركة مذهبية سيطرت ـ أساساً ـ على الفكر الدرامى فى فرنسا . من بدايات القرن السابع عشر . حتى قبيل قيام الثورة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر . وكانت الحركة تهدف ـ بوعى ـ إلى أن تحقق من جديد ما كان يتوافر فى الكلاسيكية القديمة . من أصول . ورصانة وموضوعية . ومع أن فرنسا تعتبر المهد الفكرى الذى ترعرعت فيه الكلاسيكية الجديدة ، وزحفت منها إلى بلدان أوروبية أخرى ؛ إلا أنها تدين بميلادها الشرعى للمشرعين الإيطاليين الذين سبقوا ـ باجتهاداتهم . وتشريعاتهم ـ زملاءهم الفرنسيين بحوالى قرن . ولقد كان هؤلاء المشرّعون الإيطاليون يعتمدون فى استنباط أصولهم وتخريجاتهم على كتاب « **فن الشعر** » **لأرسطو** . الذى كان قد ترجم إلى اللاتينية . ونشر فى فينسيا عام ١٤٩٨ . ثم نشر فى لغته اليونانية الأصلية لأول مرة ـ مع كتاب « **الخطابة** » ـ عام ١٥٠٣ م . أما الباحثون الفرنسيون ، فإنهم لم يعرفوا أرسطو إلا عن طريق زملائهم الإيطاليين ، وكانوا يفتشون فى تعليقاتهم وشروحهم عن قواعد . أخذت تتراكم وتتماسك خلال ثلاثين عاما تقريبا . حتى استطاعت تكوين هيكل مذهبى متجانس . وعلى هذا . فإن كثيرا من القوانين التى استنّها المذهب الكلاسيكى تقع مسئولية استقرائها على عاتق الشراح الإيطاليين أول الأمر ، ثم على الشراح الفرنسيين الذين غالوا فى الاحتفاء بها ، وضرورة مراعاتها عند التطبيق . وبعض هذه

القوانين مستقى فعلاً من أرسطو . أو من آراء بعض النقاد اليونانيين والرومانيين - خاصة **هوراس** - وبعضها الآخر استنتاجات شخصية ، معزوة - خطأ - إلى أرسطو البرئ ، مثل قاعدة الالتزام بالوحدات الثلاث . وهكذا ، أخذ الاهتمام بالتوصّل إلى شكل ثابت للدراما - بما يماشى طبيعة العصر العقلانية - يتحوّل على أيدى الغلاة من الكلاسيكيين الجدد ، إلى انشغال دءوب سيء بوضع القوانين وتطبيقها بصرامة . وأصبح كتاب «**فن الشعر**» - الذى يناقش أصول التركيب الدرامى - سلطة (استبدادية) تُملى شروطها على المؤلف الكلاسيكى ، وتتحكم فى مزاجه ، وأساسيات بنائه ، بل تصبّه فى قالب تطبيق متجمد . إذا ما أراد أن يماشى روح العصر ؛ ويكتب أعمالا درامية صحيحة خالدة ، كتلك التى بقيت من أعمال اليونانيين والرومانيين الأقدمين .

ترى . هل كان شوقى فى مفتتح العشرينيات من عمره - وهو يدرس القانون فى فرنسا - على صلة علمية بأصول الحركة الكلاسيكية وتطبيقاتها الدرامية ، بالرغم من أن صوتها - وقتذاك - كان قد خفت تماما . وعلا عليه ضجيج مذاهب وتيارات أخرى أشد فعالية ، وأعظم إثارة ؟؟ . وهل كانت لغته الفرنسية قوية قادرة على فهم لغة القرن السابع عشر . وهل كان محافظا شديداً إلى الدرجة التى دفعته إلى التخلى عن مجريات عصره الفكرية . ليعود القهقرى إلى ما قبل قرنين - تقريبا - من واقعه . كى يتوفّر على دراسة ثقافة الكلاسيكيين . ويختزنها فى ذاكرته . ثم يرجع إليها بعد ما يزيد على ثلث القرن . ليحتذيها فى كتابة مسرحياته ؟؟ أم ترى أنه لم يكن يهتم بالمذهب الكلاسيكى البائد . أو المذاهب الأخرى المحدثة . وإنما عكف - كفتى يحس وطأة الغربة - على دراسته المفروضة . فأتمّها قبل انتهاء مدة البعثة المحدّدة بأربع سنوات . وبقى - فى الوقت نفسه - مخلصاً لثقافته القومية العربية . ومتأثراً دون وعى - بما يمكن أن يكون قد انعكس فى مسرحها الناشئ من تأثيرات (غربية عامة) على نحو اعتباطى ؟ إن مسرحية «**على بك الكبير**» - التى نظم شوقى أصلها الأول . وهو فى سنته الأخيرة بباريس - تؤيد هذه الرؤية .

الأجزاء الكمية : دَرَس أرسطو فى كتابه «**فن الشعر**» الأجزاء الكيفية للمسرحية التراجيدية اليونانية . كما وَصَف أجزاءها الكمّيّة . وخلاصة هذا التقسيم الكمّى ، أن التراجيديا القديمة - بشكل عام - تتألف من عدد من المشاهد - أو الفصول - التمثيلية . التى تفصل بينها أناشيد غنائية جماعية .

وعندما أخذ الشكل التراجيدى - فى بدايته - يتطور بتغير الأوضاع الاجتماعية والفكرية فى اليونان . أخذت أهمية المشاهد التمثيلية فى الازدياد والامتلاء . بينما أخذت أهمية الأناشيد الجماعية فى الضمور . وفقدان الصلة العضوية بالموضوع الرئيسى الذى تعالجه أحداث المسرحية . وحين توقّف الإبداع التراجيدى فى اليونان القديمة . وتسربت أوجه كثيرة من حضارتها إلى الحضارة الرومانية . تسربلت الدراما بزىٍّ غير زيّها . واشترط الشاعر اللاتينى **هوراس** - فى القرن الأول الميلادى - ألاّ تتجاوز المسرحية الواحدة خمسة فصول . أو تقلّ عن ذلك . كما طالب الجوقة بألا تنشد بين تلك الفصول إلا ما يخدم موضوع المسرحية .

وفى عصر النهضة بإيطاليا ، سقطت الأناشيد الجماعية ، وأصبح تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول أمرا تقليديا . سرعان ما تبناه كبار مؤلفى المسرح الكلاسيكى فى فرنسا . كما نقله إلى إنجلترا الشاعر **بن جونسون** (١٥٧٢ - ١٦٣٧) . ومن المعتقد أن **وليم شكسبير** لم يقسّم مسرحياته هذا التقسيم الكمّى من الفصول على النحو الذى وصلتنا عليه هذه المسرحيات ، وإنما كان ذلك التقسيم من عمل الناشرين ، كتقليد لمسرحيات بن جونسون .

وهكذا ، كانت النظرية الكلاسيكية تفرض على الشاعر المسرحى الجاد أن يراعى - عند تأليف المسرحية - تقسيمها إلى خمسة فصول . على النحو الذى نجده عند **كورنى وراسين** اللّذين اتُّهِم شوقى بالتأثر بهما . فإذا ما تفحصنا مسرحيات شاعرنا الثمانى فى ضوء هذا المنحى الكلاسيكى ، وجدناه يتجاهل - أو على الأصح يجهل - هذا التقسيم التقليدى ؛ فهى تتنوع فى تقسيماتها من حيث عدد الفصول والمناظر والمشاهد . وكأن مؤلفها - كمعاصريه من الفرنسيين والمصريين - يخضع لمتطلبات المادة التى يعالجها . ولا ينساق لقواعد مفروضة عليها من الخارج :

عنوان المسرحية	عدد الفصول	المناظر	المشاهد
- على بك الكبير	٣	-	-
- مصرع كليوباترا	٤	٢	-
- قمبيز	٣	٥	-
- مجنون ليلى	٥	٢	-
- عنترة	٤	٤	٥٦
- أميرة الأندلس	٥	٦	-
- الست هدى	٣	-	-
- البخيلة	٣	٢	-

والخلاصة :أن عدد المسرحيات ذات الفصول الثلاثة أربع
وعدد المسرحيات ذات الفصول الأربعة اثنتان
وعدد المسرحيات ذات الفصول الخمسة اثنتان

لا شك أن هذا التنويع فى تقسيم المسرحية إلى فصول وأجزائها ، يخالف التقسيم الخماسى الكلاسيكى الثابت . الذى لم يلفت نظر شاعرنا رغم وضوحه . فمن يقرأ بضعة من النصوص الدرامية الكلاسيكية ، أو يشاهدها مجسّدة فوق خشبة المسرح ، وهى تتضمن أربع استراحات . لابد أن يدرك عدد الوحدات فى تركيب المسرحية الواحدة فى سهولة ، كما يمكن أن يحاكيها عند الكتابة فى سهولة أيضاً . غير أن المسرحية الشوقية ، كانت تستغرق مداها من الفصول والمناظر . بما يتفق مع حاجتها الفعلية . سواء أكان هذا المدى ثلاثة

فصول أم أكثر. وهو - بلا شك - إجراء حر حديث.

وإذا كان أحمد شوقى لم يلتزم بأبسط المسائل فى بناء المسرحية الكلاسيكية - وهو ثبات تقسيمها الكمّى من حيث عدد الفصول - فهناك أيضاً مخالفة أخرى صريحة فى بعض أمور هذا البناء. وهو - بدوره - أمر يسهل ملاحظته على كل من يطالع بضعة من النصوص الدرامية فى نفس المذهب، فنص المسرحية عند كورنى أو راسين - أو أى شاعر درامى كلاسيكى فى فرنسا - كان يخلو من الإرشادات والتوجيهات المسرحية. التى تحدّد طبيعة المنظر أو البيئة التى تجرى فيها الأحداث، أو تصف درجة انفعال الشخصيات. وتحركاتها. وأزياءها، أو تشير صراحة إلى دخول شخصية معينة أو خروجها من المشهد القائم. وإنما كانت المسرحية تُستهل مباشرة بكلمتى «**الفصل الأول**». ثم تتسلسل المشاهد وهى مرقّمة طبقا لدخول كل شخصية إلى المنظر أو خروجها منه. ولهذا. كان كل مشهد يبدأ برقمه. مع أسماء الشخصيات المشتركة فى أدائه دون تحديد للمكان أو الزمان أو وصف الشخصية ونوعية انفعالاتها وتحركاتها. فمثلا. يفتتح الفصل الأول فى مسرحية «**فيدر**» - للشاعر الكلاسيكى راسين - بلا إرشادات. على النحو التالى:

الفصل الأول - **المشهد الأول**: **هيبوليت - تيرامين**.
- **المشهد الثانى**: **هيبوليت - تيرامين - إينون**.
- **المشهد الثالث**: **فيدر - إينون**.
- **المشهد الرابع**: **فيدر - إينون - بانوب**.
- **المشهد الخامس**: **فيدر - إينون**.

... وهكذا. تجرى الفصول الأربعة الباقية.

ويتضح من هذا. أن المشهد المسرحى يتحدّد بدخول شخصية - أو شخصيات - أو خروجها. دون تعيين مكان الأحداث. أو الإشارة إلى أهم الملامح الجسمية أو النفسية أو الاجتماعية التى تميز الشخصيات.

أما المسرحيات الشوقية. فهى مزودة بإرشادات. لم تكن معروفة. فى المسرحيات الكلاسيكية. فالفصل الثالث - مثلا - من مسرحية «**على بك الكبير**» يفتتح هكذا: «**الوقت بعد الغروب. فى سرادق محمد بك أبو الدهب بالصالحية. حيث دارت رحى الحرب بينه وبين على بك. فى الوجه محمد بك راقد على سرير. وعثمان الجاسوس التركى يكبّس قدميه. فى أحد جوانب السرادق جماعة من البكوات يتحدثون. ويلعبون الشطرنج. فى الجانب الآخر خادمان مصريّان مشغولان بتنظيف ملابس محمد بك أبو الذهب..**»[9] كما نجد فى مقدمة الفصل الثالث من مسرحية «**مصرع كليوباترا**»، هذا التوصيف الحديث للمنظر: «**معبد فى الإسكندرية. يُقسم جدار المسرح إلى قسمين: القسم الأكبر داخله. وتظهر فيه حجرة الكاهن الأكبر أنوبيس. وعلى جدرانها رفوف نسّقت عليها حقائق وقوارير. وهنا وهناك صرر وصناديق يشفّ بعضها عمّا فيه من أفاع وحيات. باب خلفى يؤدى إلى المعبد. ونافذة جانبية تطلّ على الفضاء. فى حجرة الكاهن أنوبيس**»

أنوبيس: «(**يناجى نفسه**) **يقولون.. الخ**.»[10] وفى مسرحية «عنترة» نجد مثل هذا التوجيه المسرحى. الذى نفتقده فى أى أثر درامى كلاسيكى: «**وفى هذه الأثناء. يظهر مارد وغضبان من وراء الشجرة. وفى غير الناحية التى اختفى فيها داحس. فيسدّد أحدهما سهمه إلى ظهر عنترة. فتراه عبلة وتضطرب. فيصيح عنترة بالرجل دون أن يلتفت إليه**».[11]

لا شك أن مثل هذه الإرشادات المسرحية المنبثة فى مسرحيات شوقى. محاكاة لما كان يجرى فى المسرحيات المصرية - أو الفرنسية - المعاصرة. التى كانت تحفل بخصائص جديدة. لم يكن يعرفها القالب الكلاسيكى.

ه **الموضوع**: لقد اعتبرت مسرحيات شوقى - غير الكوميدية - ذات خصيصة كلاسيكية. لأن موضوعاتها مستمدة من التاريخ والأساطير. فأستاذنا الدكتور **محمد مندور** - فى مجال تعداد الأصول الكلاسيكية التى تأثر بها شاعرنا - يقول: «**اختار شوقى لمآسيه. موضوعات تاريخية. سواء أكان التاريخ حقيقيا أم أسطورياً. وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون.**»[12] وفى هذا تأكيد لما جاء عند الدكتور **شوقى ضيف**: «**وهذا كله يعنى أن شوقى أقبل على المأساة. وهو يعرف قواعدها. ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسى الكلاسيكى فى أثناء القرن السابع عشر. إذ كان الشعراء من أمثال كورنى وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة.... وشوقى فى ذلك كله مقلّد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية.... فهو يترك عصره إلى العصور القديمة، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية اللامعة.**»[13]

وهناك - بلا شك - عشرات من الدارسين يسلمون بهذا الاستقراء. فإذا حصرنا نوعية المصادر التى اتخذ منها شوقى موضوعات مسرحياته التى بين أيدينا. ألفيناها هكذا:

- **التاريخ المصرى القديم**:	**مصرع كليوباترا - قمبيز**.
- **التاريخ المصرى الحديث**:	**على بك الكبير**.
- **التاريخ العربى الإسلامى**:	**أميرة الأندلس**.
- **التراث العربى الشعبى**:	**مجنون ليلى - عنترة**.
- **الواقع المصرى القريب**:	**الست هدى - البخيلة (كوميديتان)**

ولكن بالرغم من مطابقة هذه المصادر عند شوقى لادعاءات النقاد. إلا أن المطابقة ظاهرية. وليست معمّقة بالرؤية الفلسفية التى كانت تكمن خلف هدف الكلاسيكيين من استيحاء التاريخ والأساطير. فليس كل كاتب مسرحى يستمد موضوعاته من التاريخ أو الأساطير. يعدّ كلاسيكيا طبقاً لمفهوم الكلاسيكية الاصطلاحى. لأن هذه المصادر ليست وقفاً على كتاب هذا المذهب دون غيره. فهناك عشرات من كتاب المسرح فى العالم - والوطن العربى ضمنياً - استعانوا بمواد تاريخية أو أسطورية. ولكن لا يمكن اعتبارهم كلاسيكيين - أو مقلّدين للكلاسيكية الفرنسية - لمجرد اللجوء إلى نفس المصادر. فشكسبير. مثلا. قبل أن يكتب كورنى وراسين - نظم عشر مسرحيات. استمد موضوعاتها من التاريخ

الإنجليزى . وهى : الملك جون ـ ريتشارد الثانى ـ هنرى الرابع (جزآن) ـ هنرى الخامس ـ هنرى السادس (ثلاثة أجزاء) ـ ريتشارد الثالث ـ هنرى الثامن . كما استمد من التاريخ الرومانى مادة مسرحيتيه : يوليوس قيصر ـ وأنطونيو وكليوباترا . ومع هذا . لا يمكن ـ بأى حال من الأحوال ـ أن يعدّ شكسبير ـ بتاريخية مادته . وشعرية لغته . وجدّية موضوعه ـ كلاسيكيا بالمعنى النقدى المعروف . كما وضعت خلال القرن الحالى والماضى . عشرات المسرحيات التى استقت موضوعاتها من الأساطير والخرافات . ولا يمكن ـ البتّة ـ عزوها إلى الفصيلة الدرامية الكلاسيكية . ففى الدراما الفرنسية الحديثة ـ مثلا ـ نجد : فيلوكتيتس ـ أوديب ـ أنتيجونى (كوكتو) ـ أورفيوس ـ الآلة الجهنمية ـ أمفتريون ٣٨ ـ ولن تقوم حرب طروادة ـ إليكترا ـ الذباب ـ إيوريديس ـ أنتيجونى (أنوى) ـ ميديا ... إلخ . فهل يمكن اعتبار مؤلفى هذه المسرحيات ـ أندريه جيد ، وجان كوكتو ، وجيرودو ، وسارتر ، وأنوى ـ كلاسيكيين فرنسيين لمجرد أنهم ـ كأسلافهم القدامى ـ اتخذوا أوعية مسرحياتهم من الأساطير والخرافات ؟؟

وهذا التساؤل . يمكن أن يثار ـ أيضاً ـ حيال كثير من المسرحيين العرب الذين اقتطعوا موضوعاتهم من التاريخ والأساطير . قبل وبعد تأليف شوقى لمسرحياته . فهل يعدّ هؤلاء أتباعاً للمذهب الكلاسيكى ـ كما عرفته فرنسا فى القرن السابع عشر ـ لمجرد أنهم هجروا أرض الواقع إلى عالم الماضى بحقائقه وخيالاته ؟؟ . إن الأمثلة على ذلك لا تقع تحت حصر . فمن مسرحياتنا التاريخية نسوق عشوائياً : مقاتل مصر عرابى (محمد العبادى) كليوباترا (إسكندر فرح) ـ صلاح الدين الأيوبى (نجيب حداد) ـ صلاح الدين ومملكة أورشليم (فرح أنطون) ـ فتح الأندلس (مصطفى كامل) ـ عمرو بن العاص (إسماعيل عبد المنعم) ـ حور محب (ميخائيل بشارة) ـ عبد الرحمن الناصر (عباس علام) ـ الهادى (عبد الله عفيفى) ـ أحمس الأول (عادل الغضبان) ـ الحاكم بأمر الله . وأبطال المنصورة . والبدوية . وإسماعيل الفاتح . وبنت الإخشيد (إبراهيم رمزى) ـ صقر قريش (محمود تيمور) ـ العباسة . الناصر ، شجرة الدر ، غروب الأندلس (عزيز أباظة) ـ إبراهيم باشا . وإخناتون . ونفرتيتى (على باكثير) ـ صلاح الدين . النسر الأحمر (عبد الرحمن الشرقاوى) ـ باب الفتوح (محمود دياب) ـ رفاعة الطهطاوى (نعمان عاشور) ـ حصار القلعة (محمد إبراهيم أبوسنة) ـ إخناتون (أحمد سويلم) ـ الوزير العاشق (فاروق جويدة) ... إلخ .

ومن مسرحياتنا التى اعتمدت فى مبناها على الحكايات الشعبيه والأسطورية : أبو الحسن المغفل (مارون نقاش) ـ هارون الرشيد . الأمير محمود . عفيفة . عنترة (أحمد أبو خليل القبانى) ـ هارون الرشيد مع قوت القلوب (محمود واصف) ـ ثارات العرب (نجيب حداد) ـ أدونيس وعشتروت (وديع أبوفاضل) ـ عبد الشيطان (محمد فريد أبو حديد) ـ أردشير (أحمد زكى أبو شادى) ـ شهرزاد . وبراكسا . وبجماليون . وأوديب . وإيزيس (توفيق الحكيم) ـ سر شهريار . وأوديب . وازوريس . والفرعون الموعود (على باكثير) ـ شهر زاد (عزيز أباظة) ـ الزير سالم (ألفريد فرج) ـ حكاية من وادى الملح (محمد مهران السيد) ... إلخ .

فلماذا تتجاوز مسرحيات شوقى الجادة كل هذا التراث العربى ، وتتسم دونه بالتأثير الكلاسيكى من ناحية الموضوع ، مع أن بعض مؤلفيه كانوا على علم بتطور المسرح الفرنسى وحركاته المذهبية ، وكتب بعضهم الآخر مسرحياته شعراً ؟؟

لقد نشأ المسرح الشعرى منسوجاً على هياكل من الأساطير والخرافات ، التى كانت تشتجر فى أذهان الناس القدامى بموضوعات التاريخ الحقيقى . ولهذا ، يميل المسرح الشعرى ـ خلال العصور ومختلف البلدان ـ إلى أن يتخذ موضوعاته من التاريخ والميثولوجيا ، لأن هذين المصدرين أقدر ـ من المادة الواقعية ـ على تعقيل اللامحتمل . والإيحاء بالواقع ، واستيعاب شتّى الدلالات والتضمينات الذهنية والوجدانية ، ومعايشة المقومات الشعرية ، بما تحفل به من صور . ومجازات . وقدرة على النفاذ إلى أدق مشاعر الإنسان .

وحينما اتخذ المسرح الشعرى عند الكلاسيكيين مادته من التاريخ والأساطير . كان يرتكز فى ذلك على مبدأ مذهبى قوى ، لا نعتقد أن أحمد شوقى حاول أن يلم به أثناء دراسته . وإنما استمد موضوعاته من هذين المنبعيْن ، مدفوعاً بعامل واع ، وآخر غير واع . أما أولهما ، فهو محاكاة معاصريه من كتاب المسرح المصرى . وثانيهما الاستجابة التلقائية لحاجة الأداة اللغوية الشعرية التى أجادها وتملّك ناصيتها ، وأملت عليه هذه الموضوعات . خاصّة أن طبيعة المسرح الشعرى تميل (بالفطرة) ـ إن صحَّ هذا التعبير ـ إلى التاريخ والأساطير .

أما المبدأ الفكرى الذى يكمن خلف الرؤية الكلاسيكية الجديدة عند اختيار موضوعاتها . فهو تقليد أعمال القدامى من دراميّى العصر اليونانى والرومانى . وهذا المبدأ يعتبر تطويرا لمبدأ آخر قديم . يقول بأن الفن «محاكاة للطبيعة» . ولمحاولة تفهّم هذا التعريف للفن ـ الذى يعدّ من أخص خصائص الكلاسيكية الجديدة ـ استطاع ناقد إنجليزى أن يجمع أكثر من ستين معنى مختلفاً للفظة «الطبيعة» ، عرفت لدى المؤلفين الإنجليز بين سنتى ١٦٦٠ و ١٨٠٠ . فقد يعنى اتباع «الطبيعة» . محاكاة الشاعر للواقع الخارجى . وبهذا يكون الاتباع دالاً على «الواقعية» . أو مشابهة الواقع . وقد تعنى محاكاة الطبيعة . محاكاة الخصائص الإنسانية العامة التى يشترك فيها كل البشر . فى كافة العصور والأقطار . وعلى هذا ، يجب على الشاعر أن يعالج ما هو شمولى وعالمى ، وألا يعالج ما هو خاص أو فردى . كما قد يعنى اتباع الطبيعة . التقيد بقواعد الأساتذة القدامى الذين اكتشفوها ، ولم يخترعوها . ومن ثمّ ، لا تزال هى نفس الطبيعة ، ولكن فى شكل ممنهج . فالطبيعة ـ فى الواقع ـ لا يتم تقليدها مباشرة ، لأنها لا يمكن أن تقدم المثال أو الأنموذج الجمالى . إلا أن القدامى قاموا بعملية الاختيار ، والتركيب والمنهجة . فإذا راح المذهبيون الكلاسيكيون الجدد . يقلّدون القدامى ، فإنما يعنى ذلك أنهم يتبعون الطبيعة . ومن هنا ، وَجَبَ دراسة الآثار اليونانية

واللاتينية القديمة ، والاقتداء بها . ومع أن هذا التفسير ينطوى – بلاشك – على تبرير عقلى للإعجاب الشديد بتلك الآثار ، إلا أن الدعوة إلى التقليد لم تكن تهدف إلى المحاكاة العمياء ، وإنما اشترط مشرّعوها أن تكون مقرونة بالعقل ، والمنطق ، واللياقة الأدبية . وفى هذا يقول الناقد دوبيناك : «**أقترح اتخاذ القدماء نماذج فى الأشياء التى ابتدعوها بطريقة معقولة**» . وبالتالى ، أخذ الكلاسيكيون الفرنسيون ينتقون موضوعات تراجيدياتهم من التاريخ والأساطير .

ترى ، هل كان شوقى الشاعر العربى الناشئ ، على دراية – تنظيرية أو تطبيقية – بهذا المبدأ الكلاسيكى ، ثم قام بتعريبه عن طريق الابتعاد – بموضوعاته – عن تاريخ اليونان والروم وأساطيرهم ، واللجوء إلى تاريخ قومه وحكاياتهم الخرافية . حتى لو لم يكونوا على معرفة بالمسرح ؟؟ أم ترى ، أن هذا المبدأ لم يرد على ذهنه ، وإنما كان – على نحو عفوى – يستهدى ثقافته المصرية المعاصرة ، التى كانت تلجأ – بالدافع (الفطرى) ، وبلا مذاهب أو تقنينات فلسفية – إلى المصادر القصصية التراثية ، تنقّب فيها عن المادة الصالحة للمعالجة الدرامية . فلم تجد ما هو أصلح لمسرحها الشعرى من التاريخ والأساطير ؟؟

* **المعقولية وتفريعاتها** : رأينا الكلاسيكيين الجدد يقرنون مبدأ محاكاة القدامى بالاتجاه العقلانى الذى كان يسود ثقافة العصر . ولمّا كان العقل عندهم يعدّ أسمى ملكات الإنسان فقد أولوه السلطة المطلقة للتحكم فى جموح الخيال ، واحتدام العواطف . ولكنه لم يكن العقل الجاف المنطق ، وإنما العقل المنفعل الحساس الذى استطاع أن يفجرّ ، فى الأدب الكلاسيكى ، تحليلات دقيقة للعواطف البشرية الحارّة لا تزال تهز الوجدان ، لأنها ذات طابع عام ، يتعامل مع الحقائق العالمية ، والأفكار العامة ، التى يتقاسمها الناس . ولهذا ، وُصِف الكلاسيكيون بأنهم يفكرون بقلوبهم ، ويشعرون بعقولهم .

ولما كانت النظرية الكلاسيكية – على هذا النحو – ترتكز على مبدأين أساسيين ، هما : محاكاة القدماء ، وتحكيم العقل ، فإن أصولها الفرعية الأخرى ، كاللياقة ، والعدالة الشعرية ، والبساطة ، والوضوح ، وجزالة التعبير ، والفصل بين الأنواع ، والدقة فى تصوير الشخصيات ، والوحدات الثلاث ، وغير ذلك – تعدّ نتاجاً طبيعيًّا لنشاط العقل الواعى .

وإذا استقصينا مبدأ المعقولية – وتفريعاته – فى مسرح شوقى افتقدناه . ويعنى هذا الافتقاد الخروج – مرة أخرى – من دائرة القيود الكلاسيكية إلى رحابة المذاهب الدرامية غير الملتزمة بالقواعد ، كالرومنسية – مثلاً – وليس الرومنسية بالذات ، كما يحلو لكثير من النقّاد زجّها على شوقى ، كما لو أنها المذهب الوحيد الخارج على أصول الكلاسيكية . فقاعدة الوحدات الثلاث – التى سنتناولها فيما بعد – غائبة تماما فى مسرحيات شوقى ، وليس فى غياب هذه القاعدة – أو غيرها من أصول كلاسيكية – ما يعيب تلك المسرحيات ، ولكن فيها ما ينفى عنها خصيصة كلاسيكية هامة ، ومن ذلك أيضاً ، القصور الموضوعى فى تصوير شخصيات تلك

المسرحيات ، بسبب الافتقار إلى الفعالية الدرامية ، والذى ينشأ من الاعتماد على الكلام فى تحقيق أبعاد الشخصيات ، بدلاً من الاعتماد على الأفعال التى تعد العنصر الأساسى فى تعميق ملامح كل شخصية ، أو تمييزها عن غيرها .

وتأسيساً على هذا الافتقار إلى الموضوعية ، والميل إلى الشعر كفيض ذاتى ، يجمع النقاد على اتهام المسرحيات الشوقية بسيطرة الطابع الغنائى . وإذا كان الكلاسيكيون الجدد قد خالفوا أئمتهم من شعراء الدراما اليونانيين ، وجعلوا مسرحياتهم الفرنسية مشاهد درامية خالصة ، بعد أن كانت – قديماً – تتألف من مشاهد درامية ، وأخرى غنائية ، **فإن شاعرنا لم يستهد المسرح الكلاسيكى ، وإنما** أخذ يحاكى **المسرح الغنائى فى عصره الزاهر عصر أحمد أبو خليل القبانى ، والشيخ سلامة حجازى ، ومنيرة المهدية ، وسيد درويش ، وكامل الخلعى ، وداوود حسنى ، فأضاف إلى مسرحياته الجادة ، مشاهد من الرقص ، والغناء ، والسحر ، كما فى مسرحيات «مصرع كليوباترا» ، «وقمبيز» ، و«على بك الكبير» ، و«عنترة» ، مما أقصاها بعيداً عن مناخ التراجيديا الكلاسيكية** .

كما تترصّع المسرحيات الشوقية بأبيات قصيدية التركيب ، والمذاق ، أشبه بمقطوعات الخواطر الحرّة ، التى يمكن فصلها بسهولة ، وضمّها إلى ديوان شعره الغنائى ، دون أن تفقد خصائصها العضوية ، مما يؤكد أنها ليست عنصراً مذاباً فى كيان درامى ، لا يمكن أن يستقل بذاته ، إذا ما اجتزّ بمفرده . فمثلا ، القصيدة الشهيرة التى يغنيها **إياس** فى مسرحية «**مصرع كليوباترا**» – ومطلعها «**أنا أنطونيو ، وأنطونيو أنا**» – تتألف من أربعة عشر بيتاً من الشعر ، ولايربطها بمكانها فى المشهد المسرحى إلا البيت الأول والأخير :

هو أعطى الحب تاجى قيصر

لم لا أعطى الهوى تاجى منا ؟

أما بقية القصيدة فهى مقطوعة غنائية مستقلة ، تصلح دائماً للغناء المنفرد لأن موضوعها عن لواعج الغرام ، بوجه عام .

واشتراط توافر وحدة الفعل فى المسرحية الكلاسيكية ، أدى – بالضرورة – إلى خلق وحدة الطابع العام ، الذى يجب أن يسيطر على التراجيديا كتراجيديا ، والكوميديا ككوميديا ، دون تبادل بين عناصر هذين الجنسين الدراميين . ومسرحيات شوقى الجادة لم تعرف الفصل بين هذين الشكلين الأساسيين ، وإنما تضمنت لحظات كوميدية تقوم على المفارقة اللفظية ، مما يتعارض مع قاعدة الكلاسيكيين التى لا تسمح بتسرّب أية فكاهة إلى التراجيديا ، حتى لا تفقد تأثيرها العام ، الذى يجب أن يكون متساويا صرفاً . فمثلاً ، شخصية **أنشو** مضحك الملكة فى مسرحية «**مصرع كليوباترا**» ، وشخصية **مقلاص** مضحك الملك فى مسرحية «**أميرة الأندلس**» ، تثيران التبسّم ، مثلما تثيره مجالس اللهو والطرب ، فى مواضع أخرى من مسرحيات شوقى . وهذا وغيره ، يفسد الجو القاتم المتوحّد الذى يجب أن تتلفّع به التراجيديا ، بل الدراما البرجوازية أيضاً .

ولقد كانت المسرحية الكلاسيكية تتجنب عرض الأفعال العنيفة فوق خشبة المسرح ، كالقتل ، والانتحار ، والحرق ،

والاغتصاب ، حتى لا تؤذى هذه الأفعال مشاعر الجماهير ، وتجافى الذوق السليم . ولهذا ، كانت تتولّى إحدى شخصيات المسرحية رواية تلك الأحداث المثيرة ، التى يفترض وقوعها خارج منطقة التمثيل . فإذا رجعنا إلى مسرحيات شوقى ، نجده لا يأخذ بمبدإ إيثار وصف المناظر العنيفة على مشاهدتها ، وإنما يفضّل عرضها على المتفرجين كاتباع الأساليب الأخرى المختلفة ، سواء كانت رومنسية ، أو واقعية ، أو طبيعية ، أو رمزية ، أو تعبيرية . فهو وإن كان يتحاشى عرض المعارك الحربية بسبب استحالة تنفيذها على خشبة المسرح ، لا يمانع من عرض الأحداث العنيفة على الجمهور . ففى مسرحية «**مصرع كليوباترا**» ـ على سبيل المثال ـ تقع سلسلة من مشاهد الانتحارات ترتكب على مرأى من المشاهدين ومسمعهم ، يبدأها **أوروس** ـ تابع **أنطونيو** الوفىّ ـ بطعن نفسه بالخنجر ، ويتبعه سيده بنفس الطريقة . وعلى إثر ذلك ، تنتحر **كليوباترا** بسمّ الأفاعى ، وتتلوها وصيفتاها المخلصتان **شرميون وهيلانة** . فتقضى أولاهما ، وتنجو ثانيتهما فى آخر لحظة .

وإذا كانت التراجيديا ـ كما عرفت عند كورنى ، وراسين ، ومنظّرى المذهب الكلاسيكى ـ تتخذ أبطالها من طبقة الملوك ، والنبلاء والقواد ، حتى يصدر عنهم ما يسمهم بالجلال والجدّية والفعال العظيمة ، فإن شوقى ـ وإن استعان فى بعض مسرحياته الجادّة بمثل هذه الشخصيات ، كـ : **كليوباترا** ، **وقمبيز** ، **وعلى بك الكبير** ، إلا أنه لم يعمّم تلك القاعدة ، مما يشير إلى عفوية هذا الاختيار ، فمن أبطاله المستثنين من النبالة الطبقية **قيس مجنون ليلى** ، **وعنترة بن زبيبة الأمة السوداء** ، وإن كان أبوه من سرة قومه .

ولما كانت الكلاسيكية الفرنسية (تفضّل) إنهاء المسرحيه التراجيدية بموت أو فجيعة . والمسرحية الكوميدية بخاتمة سعيدة ، فإن النهايات فى مسرحيات شوقى الجادّة ، لا تخضع كلها لذلك المطلب . وإنما تتجه اتجاها عصريا متحرراً . فمسرحية «**مجنون ليلى**» تنتهى نهاية مأساوية بموت بطليها قيس وليلى ، وتنتهى مسرحية «**عنترة**» بنهاية «كوميدية» سعيدة باقتران بطليْها العاشقين ، بينما تنتهى مسرحية «**مصرع كليوباترا**» نهاية مزدوجة شبه ميلودرامية ، فهى مأساوية حين ينتحر أنطونيو ، وحبيبته كليوباترا ، وهى نهاية سعيدة بزواج حابى من حبيبته هيلانة . وهكذا تتنصل مسرحيات شوقى عن مطلب النهاية الكلاسيكية (المفضلة) للتراجيديا .

ـ **الوحدات الثلاث** : من الأصول التى استنّها الكلاسيكيون للدراما . وأصرّوا على وجوب مراعاتها عند كتابة التراجيديا ، ما يسمى بالوحدات الثلاث : **وحدة الفعل** ، **ووحدة الزمان** ، **ووحدة المكان** . وعندما عرضت مسرحية «**السيد** ـ **٣٦ / ١٦٣٧**» للشاعر الكلاسيكى كورنى ، أثار نجاحها زوبعة نقدية ـ بين الأنصار والخصوم ـ عرفت بـ «**معركة السيد**» . وكان من أبرز ما وجه إليها من نقد ، أنها تفتقر إلى ثلاثة أصول كلاسيكية : فهى لم تلتزم بقانون الوحدات الثلاث بما يماشى المعقول . ويشاكل الواقع ؛ ولم تراع اللياقة ، وذلك عندما يأتى البطل رودريجو إلى بيت حبيبته شيمن عقب أن قتل والدها ، كى يسألها عما إذا كانت لا تزال تحبه ؛ كما أن الصراع الذى دار فى المسرحية بين الحب والشرف أو الواجب ، انتهى نهاية سعيدة بزواج البطلين ، وكان من الأصحّ ـ كلاسيكياً ـ أن ينتهى بكارثة .

١ ـ والحقيقة ، أن **أرسطو** نص بكل صراحة ـ فى كتابه «**فن الشعر**» ـ على وجوب مراعاة **وحدة الفعل** فى المسرحية التراجيدية ، حيث قال : «**ولا تتمثل وحدة الحبكة ـ كما يظنّ ـ فى كون موضوعها يدور حول شخص واحد . فهناك أشياء لا تحصى تقع لهذا الشخص الواحد ، ولا يمكن أن تختزل فى وحدة ... ... ولما كان كل فن من فنون المحاكاة ، هو دائماً محاكاة لشئ واحد ، وكذلك الحال فى الشعر . فالقصة ـ كمحاكاة لفعل ـ يجب أن تعرض فعلاً واحداً ، تاماً فى كليته ، وأن تكون أجزاؤه العديدة . مترابطة ترابطاً وثيقاً ، حتى إنه لو وضع جزء فى غير مكانه أو حذف ، فإن الكل التام يصاب بالتفكّك والاضطراب .**» (الفصل الثامن) .[١٥]

ومن ثمّ ، أكد المشرعون الكلاسيكيون وحدة الفعل فى المسرحية . واستبعاد الأحداث الثانوية التى كان يمكن لوجودها ، أن يكسو الموضوع الرئيسى صوراً ومشاهد وظلالاً تثريه وتدعمه ، إذا ما استخدمت هذه الحبكات الثانوية الاستخدام الصحيح .

٢ ـ أما فيما يتعلق **بوحدة الزمان** ، فإن أرسطو لم ينص عليها صراحة ، وإنما قال فى مؤلفه المذكور : «**وتحاول التراجيديا أن تقصر مداها ـ كلما أمكن ذلك ـ على زمن مقداره دورة شمس واحدة ، أو تتجاوز ذلك بقليل**» ولقد اتخذ الكلاسيكيون من هذا النص غير الاشتراطى ، قاعدة ملزمة تحتم على الشاعر المسرحى أن تجرى أحداث مسرحيته خلال أربع وعشرين ساعة أو أزيد من ذلك بقليل .

٣ ـ ولم يشر أرسطو إلى **وحدة المكان** ـ لا من قريب ولا من بعيد ـ وإنما استنبطها المشرّع الإيطالى **ماجى** سنة ١٥٥٠ م من وحدة الزمان . وتقضى هذه الوحدة بأن تقع أحداث المسرحية فى مكان واحد ، أو أماكن متعددة : فى جزيرة ، أو مدينة ، أو مقاطعة ، أو على حدّ تعبير كورنى : «**الأمكنة التى يُستطاع الذهاب إليها فى أربع وعشرين ساعة**» .

ولقد وجد المشرعون الكلاسيكيون لقاعدتى الزمان والمكان ، أساساً عقليا . وهو أن توافرهما فى العمل المسرحى ، يساعده على اكتساب القوة النفسية ، والإيجاز والتركيز .

ولو تفحّصنا مسرحيات شوقى ، باحثين عن هذه الوحدات الثلاث ، افتقدنا تطبيقه لها ، وعدّت أعماله الدرامية ـ فى نظر الكلاسيكيين ـ خارجة على المذهب ومجافية له ، بل اتهمت بـ (البربرية) ، مثلما اتهم **فولتير** الكلاسيكى مسرحيات **شكسبير** ـ رغم شدة إعجابه بها ـ بالهمجية والافتقار إلى الذوق ، والضوابط المعقلة .

ومع أن شوقى يكاد يلتزم فى مسرحياته بخط درامى واحد ، يمكن أن يحصره داخل حدّىْ وحدة الفعل ، إلا أنه يخرج على ذلك أحياناً ، بإضافة حبكة ثانوية ، إلى الحبكة الرئيسية . فموضوع مسرحية «**مصرع كليوباترا**» ـ مثلا ـ يدور حول علاقة أنطونيو

بكليوباترا ، ولكن تنشأ – إلى جانب ذلك – علاقة غرامية أخرى – فرعية وشاحبة الملامح – بين حابى – مساعد أمين مكتبة القصر – وهيلانة ، إحدى وصيفات الملكة . وبينما تنتهى الحبكة الأساسية فى المسرحية ، بانتحار البطلين الرئيسيين ، تنتهى الحبكة الفرعية ، بزواج الشخصيتين الثانويتين . وقياساً على ذلك ، هناك حبكات فرعية فى بعض مسرحياته الأخرى ، وإن كانت تبدو محدودة الفعالية ، غير بارزة التصوير . ففى مسرحية **«على بك الكبير»** ، تجرى – إلى جانب الموضوع الرئيسى – قصة عشق ثانوية ، تتعلق بحب **مراد بك لآمال** – زوجة على بك حاكم مصر – ثم يتبين للجميع فى النهاية أنها أخته . كما أن مسرحية **«عنترة»** تتضمن حبكة ثانوية ، تتمثل فى غرام ناجية بصخر الذى كان يطمع فى الزواج من عبلة . ونفس القصة الفرعية تتكرر فى مسرحية **«أميرة الأندلس»** ، عندما تهيم بثينة بنت المعتمد بالفتى العربى حسّون .

وهكذا ، تفتقد وحدة الموضوع فى مسرحيات شوقى . أما الوحدتان الأخريان – الزمان والمكان – فلا أثر لها عنده . بل من المؤكد أنه هو نفسه كان لا يدرى عن وجودهما الدرامى شيئاً . وإنما كان يطلق خياله الشعرى الخصب فى مادة موضوعه . ويصوغها طبقاً لما فى ذهنه من تأثيرات فى التقنية الدرامية . اكتسب أقل قليلها من الثقافة الفرنسية التى احتكّ بها مباشرة . وَجَنَى أغلبها من مصادر قومية ، كانت تجهل القيود الكلاسيكية . وتعتمد على الأصول الدرامية العامة التى تفرضها طبيعة المسرح . فأحداث كل مسرحية من مسرحياته ، لا تقع – واقعيا – خلال فترة زمنية مقدارها أربع وعشرون ساعة ، ولا تتقيّد – فى وقوعها – بمكان واحد ، حسب المطلب الكلاسيكى المفروض . وإنما تستغرق أحداث كل مسرحية ، أياماً وأسابيع .. بل أشهراً . لا لأنها تحفل بالحروب والمعارك التى تستغرق الزمن المديد فحسب . ولكن لأن البناء المسرحى عند شوقى بسيط . وإن لم يكن على النحو الكلاسيكى المركز . فهو لا يفتتح مقدمة مسرحيته بأزمة مستحكمة . تأخذ أحداثها فى التتابع حتى الذروة ، ثم تأخذ فى الانفراج نحو الحل . مما يحتمل معه توافر وحدة الزمان وبالتالى وحدة المكان . وإنما كان يبدأ عمله بمقدمة تمهيدية ، تفضى إلى أزمة . ثم إلى سلسلة من المواقف التى تنتهى بخاتمة . وتتطلب هذه المواقف فسحات زمنية فيما بينها . تتم خلال تطورات وتغييرات فى الأحداث . ومن ثم ، يتمدد الزمن . ويتخطى حدود الانحصار فى حيّز وقتى محدود . ولا عبرة بعد ذلك بوحدة المكان التى تفرضها – فى الكلاسيكية – وحدة الزمان .

ولقد اتفق كل النقاد – الذين اتهموا مسرحيات شوقى . بأنها سلكت مسلك الكلاسيكية الفرنسية فى قواعدها – على أنها لم تلتزم بمبدأ الوحدات الثلاث ، الذى كان يعدّ أصلاً واجب الاتباع ، حتى أشيع بأن كورنى كان يعانى من تطبيقه فى مسرحياته . ويميل إلى تجاوزه ، بينما كان راسين يمارسه فى يسر . وكأنه قد خلق من أجله . يقول **الدكتور شوقى ضيف** عن شاعرنا . إنه **«لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث»**[١٦] ، كما يؤكد **الدكتور محمد مندور** ذلك بقوله : «**من المعلوم ، أن الكلاسيكية قد تعصّبت لما يسمّونه : بالوحدات الثلاث** ... **وبمراجعة مسرحيات شوقى ، نجد أنه لم يتقيد بهذه الوحدات**»[١٧] ، ويجرى النقاد الآخرون فى نفس المجرى .

ولا شك أن هناك مسرحيات عالمية عديدة محكومة بقاعدة الوحدات الثلاث على نحو عضوى ، ومع ذلك، لا يراها النقاد (أبداً) متأثرة بالكلاسيكية لمجرد وجود مثل هذه القاعدة ، أو نحوها . فمسرحية **«الأب» لأوجست استرندبرج** ، تتألف من ثلاثة فصول ، ورغم هذا ، تتوافر فيها الوحدات الثلاث ، وتعتبر مسرحية منتمية إلى المدرسة الطبيعية ، التى لا تهتم بالتقنية المحبوكة ، وإنما تجعل همها الأول أن يكون الموضوع ، فى القطعة المسرحية ، شريحة حرفية من واقع الحياة .

تعقيب .. له ما بعده :

من المعروف ، أن المذهب الأدبى يتكون من تأكيد مستمر لعناصر أساسية معينة ، تتكرر بذاتها فى جملة من الأعمال الأدبية . وبهذا ، تنتمى تلك الأعمال – رغم الاختلافات الفردية بينها – إلى هذا المذهب أو ذاك . والكلاسيكية الفرنسية – كمذهب – تنطوى على مبادئ جمالية . يسهل التعرف على قسماتها الواضحة فى الآثار الدرامية التى تنتسب إليها . والنقد الذى يتزود بقيم جمالية مسبقة ، ثم يروح يفتّش فى أى عمل أدبى يتاح له ، عن مقدار وجودها فيه . لا بدّ أن يجد بعض هذه القيم على أى نحو من القوة ، أو الضعف ، أو الانحراف . ويعدّ هذا النقد أكثر تعسّفاً ، إذا ما راح يمدح أو يقدح فى هذا العمل أو ذاك ، تبعاً لتوافر أو قلة توافر تلك القيم سابقة التجهيز .

والبحث عن المبادئ الكلاسيكية فى مسرح شوقى ، أمر قد يكون مشروعاً إلى حدٍّ ما ، إذا تحرّر من حتمية الافتراض بأن شوقى قد درس أصول المسرح الكلاسيكى الفرنسى أثناء وجوده فى فرنسا ، وأنه وعاه ، وحاكاه عند الممارسة ، وإن حاد عنه فى (غالبية) الأوجه ، التى يجب أن تتوافر فى المسرحية من هذا المذهب . إلا أن نتائج الدراسة – التى سقناها هنا – لا تجد تأثيراً واعياً لهذا المذهب . وما يمكن العثور عليه من (شبهة) أصول كلاسيكية ، ليس سوى عناصر درامية عامة ، لا يقتصر استخدامها على هذا المسرح بالذات ، وإنما هى – كما قلنا – قسمة شائعة بين المسرحيات ؛ بل إن الكوميديا يمكن أن تتضمن مثل هذه العناصر ، التى يُظنّ اقتصارها على التراجيديا أو الدراما الجادّة ، كالاستمداد من التاريخ أو الأساطير .

ولا ندرى ، لماذا لا يجد هذا النوع من النقد ، فى البحث عن عناصر واقعية ، أو طبيعية ، أو رمزية ، أو تعبيرية ، أو انطباعية ، أو وجودية ، أو عبثية فى المسرحيات الشوقية ، بدلاً من الدوران العشوائى فى طاحونة المذهب الكلاسيكى بالذات ، ثم المذهب الرّومنسى بصفة ثانوية ، مع أن ما يعزى إلى شوقى من تجاوزات رومنسية درامية – كالانفلات من قيود الواحدات الثلاث – ليس

حكراً على الرومنسية وحدها . وإنما يمكن عزوها إلى أى مذهب آخر . أو عدم تحديدها بمسمّى مذهبى .

الحقيقة . أن للكلاسيكية ـ دون المذاهب الأخرى ـ قواعد ثابتة تراعى عند التأليف . وبهذا . يستطيع المؤلف الكلاسيكى أن يعدّل فى نصه عن وعى بما يتواءم مع هذه القواعد . المعروفة سلفا . وكأنها وصفة طبية لتركيب دواء . فهى ليست مزاجاً خاصا . أو حالة نفسية خاصة ـ كما هو الحال بالنسبة للرومنسية مثلا ـ وإنما هى قالب فنى محدّد الأبعاد . تُصبّ فيه المادة . لتكتسب ما فيه من زوايا . ومنحنيات . وخطوط مستقيمة . وبغض النظر عن مدى صواب هذه القواعد . أو عدم صوابها . فإن النظرية الكلاسيكية ارتكزت فى معطياتها على أسس عقلية أتاحتها الفلسفة المعاصرة . ومن ثم . يصبح من الأفضل ربط الأدب ونظرياته . بتيارات التفكير التى سادت العصر . خاصة كشوف العلوم التجريبية التى كانت آخذة فى التّنامى والتطوّر . وعلى هذا . جاهدت الكلاسيكية ـ تحت تأثير النزعة العقلية ـ لاكتشاف القوانين التى تحكم الآثار الأدبية . خَلْقاً . وتكويناً . وتأثيراً .

ولا نعتقد أن تلك القوانين كانت فى متناول تفكير شوقى . كى يتمذهب بها . ويطبّقها بوعى واقتناع . ولكن ما يمكن أن يكون قد ورد لديه منها هو مجرد الوجود . الذى يتكرر عند أى كاتب مسرحى غير متمذهب كما قلنا من قبل . ولو كان شوقى يدرس فى فرنسا أثناء ازدهار الكلاسيكية فى النصف الثانى من القرن السابع عشر . لتأثر بها فعلاً . وأخذ يحاكيها . على نحو يتيح لخصائصها أن تكون أكثر بروزاً . وأشد وضوحاً فى مسرحياته . فالمذهب فى هذه الحقبة . كان العقيدة الفنية المهيمنة على التفكير الأدبى . وكان الملتزمون بها يُعدّون من البررة المخلصين . أما الخارجون عليها فهم المتمردون المرفوضون . وهذا الأمر . يوافق طبع شاعرنا المحافظ . الذى عاش فى فرنسا فى بدايات العقد الأخير من القرن الماضى . حيث أخلاط المذاهب المتحررة . والاتجاهات المجدِّفة فى الفكر العقيدى . ثم عاد إلى مصر . وأخذ يكتب مسرحياته فى نهايات العقد الثالث من القرن الحالى حيث لا مذهب ولا التزام بفكر معين متسلط . إلا القيم الدرامية العامة . وأحكامها الأخلاقية التقليدية .

ولكن بالرغم من كل ما سقناه . يبقى هناك وهم آخر من أوهام النقد فى غاية الأهمية . وكان يمكن البدء منه فى دراسة القضية المعروضة . لكن الختام به يعنى احتمال تمحيصه مستقبلاً . عندما يتخذ قضية مستقلة بذاتها **ويتمثل هذا الوهم فى التسلم التقليدى بأن مسرحيات شوقى ـ فيما عدا كوميديتيه الباقيتين ـ (تراجيديات) . متأثرة (بالتراجيديات) الكلاسيكية الفرنسية . خاصة (تراجيديات) كورنى وراسين . فهل تلك المسرحيات الشوقية تخضع فعلاً لمفهوم التراجيديا كقياس تقييمى للشكل . أم أنها مسرحيات (جادّة) يمكن إعادة تصنيفها فيما بعد . وأن هذا التصنيف لن يضيرها بنفى الصفة التراجيدية عنها . ما دام يصحح تقييمها . ويضع لها الحدود الشكلية الجديدة ؟؟** يقول الدكتور **شوقى ضيف ـ** وأتباعه فى ذلك عديدون ـ « **لا نستطيع أن ننكر أنه [شوقى] درس المأساة الغربية . وأنه حاول جاهدا أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها** . »[١٨] ويقول أستاذنا الدكتور **محمد مندور ـ** والناقلون عنه لا يحصون ـ « **والتاريخ كان معينه الأول إذ استمدّ منه مآسيه الستة ... واختار لمآسيه فترات ضعف وانحلال ... ولقد قارن النقاد بين التاريخ ومآسى شوقى ... إلخ** . » كما يضيف إلى ذلك ـ مع الكثيرين غيره ـ « **ونراه يتخذ من المسرح مدرسة لعزّة النفس والإباء ونبل الأخلاق . على نحو ما فعل كورنى** » .[١٩] وكأن معالجة مثل هذه الغايات الأخلاقية مقصور على الكلاسيكيين من أمثال كورنى . بينما شيوعها فى تاريخ المسرح منذ مبتداه إلى الآن أمر مقرر . وأنها مسائل تقليدية ملقاة على أعتاب الموضوعات الدرامية . فى الغرب والشرق على السواء .

وإذا كانت التراجيديا هى أرق الأشكال الدرامية ـ بل الأدبية أيضاً ـ فهى أعسرها كتابة . وأصعبها تعريفاً . ولعل السبب الأساسى فى صعوبة تعريفها . يرجع إلى أن لكل فترة رئيسية فى تاريخ الدراما الغربية . تراجيديات خاصة . ومفاهيم خاصة بها . وعلى هذا . إذا كانت تراجيديات كل فترة تختلف عن تراجيديات الفترات الأخرى . فإن النقد يجد صعوبة فى استخلاص ملامح عامة مشتركة . تشتمل التراجيديات اليونانية . والرومانية . والإليزابيثية . والكلاسيكية الجديدة . ودرامات القرون الثلاثة الأخيرة . والتعرف على تلك الملامح التى تميز المسرحية التراجيدية عن غير التراجيدية . ثم محاولة تطبيقها على مسرحيات شوقى . أمر جوهرى . لكنه يتطلب بحثاً مستقلاً . لا يدخل فى نطاق الموضوع الحالى . كما أن محاولة وضع هذه الملامح المعنية . فى صيغة تعريف مبسّط . لابدّ أن يتجاوز تفسير أهم المصطلحات التراجيدية ـ مثل : المحاكاة . ماهية الفعل الجاد . خصائص البطل التراجيدى . تأويلات التطهير وانفعالى الخوف والشفقة . معانى الخطأ المأسوى . دلالات الصراع . والمفارقة التراجيدية . والمعاناة . والاستعلاء . والانقلاب . والتعرّف ... إلخ ـ ويجعل التعريف قاصراً . وأشبه بتعريفات القواميس (اللغوية) . وعلى أية حال . فإن التراجيديا عبارة عن نمط درامى . يتناول أزمة شخصية ذات مواصفات معينة (أو مجموعة من الشخصيات) . تناضل ضد قدر محتوم . وهذه الحتمية مفروضة . لأن منشأ هذا القدر يرجع إلى طبيعة الشخصية ذاتها . والظروف المحيطة بها . لذا تسيطر على الأحداث عوامل السببية . وروح الجديّة . والتشاؤم . واستكناه الحياة بالتأمل . خاصة أسباب تعاسة الإنسان وفشله . ولا يحتمل أن تكون النهاية سعيدة . ما دامت طبيعة البطل ثابتة . ولا يستطيع أن يغير موقفه المعقّد . فإذا كانت كل التراجيديات الأصيلة ـ على هذا النحو ـ تتضمن قيماً شمولية عالمية . بتعرضها لمصير حتمى يتعلق بطبيعة الإنسان القابلة للهجوم والسقوط . وهى فى موقف مأزوم تحاول فيه مراوغة تلك القابلية المستضعفة . فإن المتفرج يجد نفسه مضطراً إلى التيقن من حقيقتين : أولاهما . أن نفس المأزق المعروض يحتمل حدوثه فى حياة الإنسان . وثانيتهما . أن المأزق القائم . صممته ونفذته قوى ـ داخلية . أو خارجية ـ يعجز الإنسان عن قهرها والتغلب عليها ولهذا السبب . يتقمص المتفرج دور البطل التراجيدى . ويشعر

بالعطف حيال معاناته ، وبالخوف إزاء قدره المحتوم . وهذا التقمص المتعاطف ، مع الوعي بتلك الحتمية يصاحبهما شعور بجلال الإنسان ونبالته وجلده ، عند منازلة الشدائد ، كما تستولى على نفس المتفرج حاسة الاتصال بالحقيقة النهائية المطلقة ، التى تشكل خصيصة التراجيديا .

فهل يا ترى ، يعتبر على بك الكبير ـ عند شوقى ـ أو عنترة ، أو قيس المجنون ، أو المعتمد بن عباد ، أبطالاً تراجيديين فى ضوء أى تعريف للتراجيديا ، على الصعيد العام ، أو الخاص بحقبها المختلفة ؟؟ لا نعتقد هذا .

فإذا كانت المسرحيات الشوقية (الجادّة) ، التى يصفها النقد (تقليدياً) بأنها «تراجيديات ، متأثرة بالكلاسيكية الفرنسية» ، لا تخضع لمفهوم التراجيديا ، أو مفهوم الكلاسيكية على النحو الذى بيناه هنا ، فما تصنيفها الشكلى الدرامى الصحيح ، وما هى مصادر التأثير فيها ؟؟ لا شك أن ذلك يعوزه بحث ضرورى مكمل ، ولكنه ليس عضويا ، ولهذا يجب فصله تحت عنوان : «ثقافة شوقى المسرحية» . فإلى لقاء قريب بإذن الله .

الهوامش والمراجع :

(١) مقدمة «الشوقيات» . الطبعة الثانية . القاهرة : ١٩١١ .

(٢) اضطربت آراء الدارسين حول تحديد سنة ميلاد شاعرنا ، كما تضاربت حول تاريخ سفره إلى فرنسا ، والعودة منها . فقد جاء ـ مثلا ـ فى كتاب شوقى ضيف ـ «شوقى شاعر العصر الحديث» ، دار المعارف . ط ٦ . ١٩٧٥ ـ أن شوقى «رجع إلى مصر عام ١٨٩٢» (ص ١٦) . وفى مقالة له بمجلة «المجلة» تحت عنوان «شوقى ومكانته فى الشعر الحديث» ذكر شوقى ضيف أنه «عاد إلى مصر سنة ١٨٩١ ، ليعمل بالقصر» (العدد ١٤٤ ديسمبر ١٩٦٨ . ص ٢٣) .

كما ورد فى كتاب طه وادى «أحمد شوقى والأدب العربى الحديث» ـ ط روزاليوسف ، ١٩٧٣ ، أن شوقى ما بين «سنة ١٨٩٠ و١٨٩٣ ، سافر فى بعثة إلى فرنسا» (ص ١١٢) ، ولكن جاء فى نفس الكتاب ، أن شوقى «درس فى فرنسا منذ أوائل سنة ١٨٩١ ، حيث قضى سنتين فى باريس ، وثالثة فى مونبلييه» (؟؟) (ص ١٨٢) . وتكررت نفس العبارة فى كتاب طه وادى الموسّع «شعر شوقى الغنائى والمسرحى» ط المعارف ١٩٨١ ، ص ١٨ .

وجاء فى كتاب أحمد الحوفى «وطنية شوقى» أن شوقى سافر فى «بعثة إلى فرنسا سنة ١٨٨٧» ط رابعة ، هيئة الكتاب . سنة ١٩٧٨ ، ص ١٢٩ . وقد تكررت سنة ١٨٨٧ ـ كتاريخ لسفر شوقى إلى فرنسا ـ فى كثير من الدراسات التى تعرضت لذلك . أما التاريخ المقطوع به ، فهو أنه حصل على إجازته النهائية فى ١٨ يوليه سنة ١٨٩٣ ، وذلك طبقا لشهادة الليسانس التى اكتشفت مؤخراً .

(٣) المصدر المذكور ، ص ١٧٦ .

(٤) محمد مندور ، «مسرحيات شوقى» . القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٦ ص ١٩ و ٢٠ .

(٥) محمد مندور . «المسرح» . القاهرة : دار المعارف ، ط ثانية . ١٩٦٣ ، ص ٧٣ ـ ٧٤

(٦) على الراعى . «نظرة فى مسرح شوقى» . مجلة (الهلال) ، القاهرة : عدد نوفبر ١٩٦٨ ، ص ١١٤ .

(٧) ماهر حسن فهمى ، «أحمد شوقى» . القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٦٩ . ص ١٧٠ .

(٨) كمال محمد إسماعيل ، «الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر» ، القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٨١ ، ص ١٧ .

(٩) أحمد شوقى . «على بك الكبير» . القاهرة : المكتبة التجارية ، د . ت . ص ٩٧ .

(١٠) أحمد شوقى . «مصرع كليوباترا» . القاهرة : وزارة المعارف العمومية ، المطبعة الأميرية . ١٩٣٩ . ص ١٤ .

(١١) أحمد شوقى «عنترة» . القاهرة : المكتبة التجارية ، د . ت . ص ٩٢ .

(١٢) محمد مندور . «مسرحيات شوقى» ص ٢٠ .

(١٣) شوقى ضيف . نفس المصدر ، ص ١٧٦ .

(١٤) نص المسرحية ، ص ٥٧ .

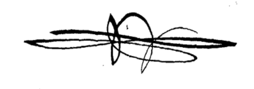
(١٥) ترجمة كاتب المقال .

(١٦) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٧ .

(١٧) نفس المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(١٨) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٥ .

(١٩) نفس المصدر السابق ، ص ٣١ ، ١٩ .



المصادر التاريخية في مسرحية مجنون ليلى

عبد الحميد إبراهيم

يمكن تقسيم هذه المصادر إلى قسمين رئيسيين :

١ ـ المؤلفات العربية القديمة .

٢ ـ التراث الشعبي .

أولا : المؤلفات العربية القديمة :

قصة المجنون أشهر القصص العذرية ، ويكاد لا يخلو منها كتاب من الكتب العربية القديمة ، التى تحدثت عن العشق . والهيكل العام لهذه القصة يدور حول فتى شاعر ، نبت فى بادية نجد وعاش فى العصر الأموى . وقد أحب فتاة تسمى «ليلى» وتمكن حبها من قلبه ، ثم حالت التقاليد بينهما ، وحاول هو من جانبه أن يسترضى التقاليد ، وأن يذلل العقبات بالشفاعات والتوسلات ، ففشل . وتتأزم الأمور بتزويج الفتاة من رجل آخر فيذهل العاشق ، ويصاب بالغشيان ، ويعتزل الناس ، ويهيم فى الوديان . وهو فى كل ذلك يلجأ إلى الأشعار ، يبثها مأساته ، ويطهّر بها من نفسه ، وينتهى به الأمر إلى الموت وحيدا فى واد كثير الحجارة . أما فتاته فقد كانت تبادله حبا بحب ، ولكن لا حيلة لها أمام رغبات أهلها فتذعن لهم ، وتتزوج بمن لا تحب . ولكنها تسلم جسدها فقط ، أما عواطفها فقد ظلت محتفظة بها لعاشقها الذى يهيم فى القفار والوديان .

ولكن الكتب العربية تختلف فى طريقة عرض هذه الأحداث ، فبعضها يذكر هذه الأحداث متناثرة ، وبعضها يكتفى بحدث أوحدثين . وبعضها يزدحم بهذه الأخبار وتلك الروايات ، ويمتلئ بالأسانيد «والعنعنات» وبعضها تجد فيه ترتيبا وتنظيما إلى حد ما .

ففى «**مصارع العشاق**» ، نجد أحداث قيس متناثرة ، تحت عناوين مختلفة ففى «**باب فى أصل العشق**» يذكر خبر ليلى ، وانصحابها ، حين سمعت بما آل إليه قيس من جنون وتشريد . وفى «**باب آخر من مصارع العشاق**» يذكر قصة ليلى ، وقد رجتها أم قيس أن تزوره . ثم يكرر هذا الخبر تحت «**باب من مصارع العشاق**» ، وتحت «**باب يلحق بمصارع محبى الله**» ذكر خبر قيس ، وقد بلغه ما عليه ليلى من أدب وكمال فذهب إليها وأعجب بها . وفى الباب نفسه ، وبعد ذلك بصفحات ، يُذكر خبر قيس وحجه إلى البيت الحرام ، وبعد ذلك بصفحات أيضا يذكر خبر التقاء كثيِّر بالمجنون ، وهو يطلق الظباء ، ثم بعد ذلك بصفحتين ترد قصة وفاته ، وفى الباب نفسه ، وبعد ذلك بصفحات ، يذكر خبر التقاء قيس بالأحوص ، وطلبه منه أن يحدثه حديث عروة بن حزام .... الخ .

أما «**الوشّاء**» فإنه يتخطى الأحداث التى تتعلق بنشأة قيس ، وغرامه وسبب عشقه ليتحدث عن المرحلة التى أصبح فيها قيس هائما ، مستوحشا من الناس مستأنسا بالوحش .

أما قصة المجنون ، فى الباب الذى عقده «**أبو الفرج**» ، **فهى قصه مزدحمة بالأخبار ، مكتظة بالأسانيد** ، ليس فيها ترتيب أو تنظيم ، فتراه مثلا يتحدث عن قيس وليلى ، بعد أن تمكن الحب منهما ، وأنها وعدت أن تزوره ليلا ، إذا وجدت الفرصة لذلك ، فمكث مدة يراسلها وهى تسوّف ، ثم بعد ذلك بصفحتين يروى قصة حدثت فى بدء عشقه والتى عقر فيها ناقته لنسوة تشاغلن عنه بمنازل .

والمرجع الذى استرحت إليه هو كتاب «**الشعر والشعراء**» **لابن قتيبة** ، فقد تخلص من كثير من الأقوال والاستطراد . وابتدأ القصة ببداية الحب بينهما ، وهما صبيان يرعيان البهم ، ثم تحدث عن تمكن الحب منهما . ثم ذكر وساطة نوفل وفشلها ، ثم خروج قيس إلى مكة وعياذته بالبيت الحرام ، ثم هيام قيس فى القفار ، وأخيرا وفاته فى واد كثير الحجارة(1) .

وتصور لنا هذه القصة قيسا من الناحية الحسية ، فتذكر أنه «**كان جميلا ، ظريفا راوية للأشعار ، حلو الحديث وأنه مديد القامة ، طوال ، أبيض ، جعد الشعر ، أعين أحسن من رأت عين الرجال**» ، ولكنه بعد تمكن المأساة منه تراه «**فإذا هو مصفر ، مهزول ، شاحب اللون**» .

وكما أن هناك تطورا قد حدث فى بعض صفاته الحسية بسبب مأساته ، إذ كان جميلا أبيض ... فصار مصفرا مهزولا .. فإن هناك تطورا أيضا قد حدث فى صفاته المعنوية . فقد كان إنسانا سويا ، يعيش «**فى نعم ظاهرة وخير كثير**» وكان أبوه يتوقع له مستقبلا حسنا ، وكان له أخوة رجال هو آثرهم عند أبيه . ولكنه يعشق ليلى فإذا هو ينتقل إلى مرحلة أخرى ، فقد أصبح نزر الكلام لا يرد على محدثه إلا أن تذكر له ليلى ، فإذا هو نشط ينشد الأشعار حولها . يلقى الثياب من عليه ، ويلعب بالتراب . ولكنه فى هذه المرحلة مازال يعيش مع الناس وبينهم ، فقد رآه ابن مساحق وهو على تلك الحال ، فى مجمع من تلك المجامع التى كان يسعى إليها

وقد حاول أهله ، ومن رثى لحالة ، شفاءه وهو فى تلك المرحلة ، واتبعوا كل وسيلة حتى لا يتمادى به الأمر .

حاولوا أن يجمعوا بينه وبين حبه ، فسعى نوفل إلى رهط ليلى ولكنهم تلقوه بالسلاح ، وقالوا له : والله يا ابن مساحق لا يدخل المجنون أهلنا أبدا أو نموت . وأبو قيس وأهله «فأتوا أبا ليلى وأهلها ، وسألوهم بالرحم ، وعطفوا عليهم ، وأخبروهم بما ابتلى به ، فأبى أبو ليلى وحلف ألا يزوجها إياه أبدا» .

ولجأوا إلى الدعاء والتضرع ، «**فقال الناس لأبى المجنون : لو خرجت به إلى مكة فعاذ بالبيت ودعا الله ، رجونا أن ينساها أو يعافيه الله بما ابتلى به**» .

بل لجأ أهله إلى كثير من ذلك ؛ فحين زوجت ليلى من رجل آخر ، وخشى أهل قيس عليه ، حبسوه وقيدوه . يقول ابوه «**فحبسناه وقيدناه . فكان يعض لسانه وشفتيه حتى خشينا ان يقطعها**» .

ولكن على الرغم من كل ذلك ، انتهى به الأمر إلى المرحلة الثالثة .

طلق قيس الدنيا ، وهام فى البرية . يقول عنه أبوه «**فلما رأينا ذلك خلينا سبيله فهو فى هذه الفيافى مع الوحوش ، يذهب فى كل يوم بطعامه ، فيوضع له حيث يراه ، فإذا تنحوا عنه ، جاء فأكل . وإذا أخلقت ثيابه أتوه بثياب ، فيلقونها حيث يراها ويتنحون عنه، فإذا رآهـــا أتاها فألقى ما عليه ، ثم لبسها**» . **ويقول عنه شيخ من بنى مرة خرج فى طلبه** «**فخرجت أدور يومى .. فما رأيته إلا بعد العصر جالسا على كور من الرمل ، قد خط بأصبعه فيه خطوطا فدنوت منه ، غير منقبض منه ، فنفر والله منى كما تنفر الوحش إذا نظرت إلى الإنس ، وإلى جانبه أحجار فتناول واحداً منها ، فأقبلت حتى جلست إليه ، ومكث ساعة وكأنه الشئ النافر المتهيئ للقيام .. ثم عنت له ظباء ، فوثب فى طلبها**» .

ثانيا : التراث الشعبى :

دخلت قصة المجنون التراث الشعبى ، ممثلة فى كتاب مكوّن من خمس وخمسين صفحة يحمل عنوان «**قصة قيس بن الملوح العامرى المعروف بمجنون ليلى**» ولم يُعْلَم جامع هذا الكتاب ، ولكنى أظن أنه أُلفَ فى فترة متأخرة ، حين شاع تأليف السير الشعبية ، فإن أسلوبه يشبه أسلوب تلك السير فى استعمال السجع ، وفى مبالغاته ، وفى ترديد كلمة «قال الراوى» ، وفى الإتيان بأشعار سخيفة ، أقرب إلى الأشعار العامية السهلة ، مثل :

يامنيتى أنت مقصودى ومطلوبى	**وأنت رغما عن الأعداء محبوبى**
إن تحتجب عن عيون الصب يا أملى	**ما أنت عن قلبى المضنى بمحجوب**

وقصة قيس ـ كما جمعها مجهول ـ تعتبر أكثر نموا ، وأقرب إلى الناحية القصصية ، من المراجع العربية القديمة : فهى قد مالت إلى الإفاضة والإطالة ، وشرح المواقف المؤثرة ومحاولة غرس العطف فى قلب القارئ على قيس المسكين . وبدت ذات ترتيب من بدء ونهاية ، وتخلصت من النظرة التاريخية ، ومن العنعنات والأسانيد ، بل كانت تذكر من الأسماء مالم ترد فى كتب التاريخ ، وإن كانت موافقة لأسلوب السجع ، أو تحرّف من الأسماء التاريخية ما يناسب هذا الأسلوب ، مثل : «**وكان قد عشق جارية فى هذه الأيام ، يقال لها ليلى بنت مهدى بن عصام**»(2) ويذكر الأغانى نسب ليلى هذه فيقول :

«**بنت مهدى بن سعيد بن مهدى بن ربيعة بن الحريش بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة**»(3) . ومثل «**ثم إنه سار به إلى طبيب فى تلك الأطراف ، يقال له علقمة بن عساف**»(4) . ومثل «**وكان من جملتهم رجل من بنى ثقيف ، يقال له سعد بن النيف**»(5) والأغانى لا يذكر اسم هذا الزوج ، وإنما يكتفى بأنه «**رجل من بنى ثقيف موسر**»(6) . ومثل «**مازال يحول من مكان إلى مكان ، حتى وصل**

إلى جبل يقال له ثوبان .. » فأنشد وقال :

وأجهشت للثوبان حين رأيته ونادى بأعلى صوته ودعانى
فقلت له أين الذين عهدتهم حواليك فى خصب وطيب زمان
فقال مضوا واستودعونى بلادهم ومن ذا الذى يبقى على الحدثان

والأغـــانى يذكر أن هذا الجبل اسمه **توباد** ، ويورد شعرا مثل هذا الشعر ، وإن كان يختلف عنه فى بعض الألفاظ [٨] . والقصة نفسها تذكر هذا الاسم فى موضع آخر ، حين تجد أنه يسعفها فى أسلوب السجع . «**فسار وهو منزعج الفؤاد حتى أقبل على جبل توباد**»[٩]

وقصة قيس هذه جمعت أخبار المجنون وصاحبته ، المتناثرة فى الكتب العربية ، جمعا يختلف عن صنع الجامع لأخبار عروة بن حزام ، الذى لم يكد يختلف عن الأغانى فى شئ ، فى تلك الصفحات الإحدى عشرة التى جمع فيها أخبار عروة . إذ إن الجامع لقصة قيس قد ظهرت شخصيته فى ترتيب هذه الأخبار ، وفى إضفاء الأسلوب القصصى عليها ، وفى ملء الفجوات بين هذه الأخبار ، وفى التوسع فى المواقف المؤثرة ، وفى شرح مشاعر ليلى التى تحدثت عنها الأخبار العربية حديثا مقتضبا ، وفى التحدث عن مشاعر الزوج التى تجاهلتها الأخبار العربية ، وفى نشر الخطابات المؤثرة المتبادلة بين قيس وليلى . وفى الاهتمام بالوصف ، ولا تنسى أن تصف الطبيعة ، وترسم الجو ، كأن تقول : «**إلى أن انتصف ظلام الليل ، وعلا نجم سهيل** » . وفى وصف الطبيعة ، لاتبالغ فتخرج عن وصف طبيعة صحراء نجد المقفرة ، إلا فى حالات نادرة ، مثل حديث رجل من بنى أسد ، التقى بالمجنون . فيقول «**إلى أن توصلت إلى روضة كثيرة الأزهار والرياحين والأنوار ، فحدثتنى نفسى أن أقيم فيها ، وأتنزه فى بعض نواحيها . فنزلت فى أرجاء تلك الأزهار المونقة ، والأنوار البديعة المزوقة ، وأنخت ناقتى إلى قنوان شجرة صغيرة وجلست برهة يسيرة ، فبينما أنا أتأمل فى تلك الروضة الطويلة العريضة ، إذ سقط زجل من الجراد ، كثيرة الأعداد ، على ذلك الواد ، فافترشت جنباتها وأرضها ، وأخذت طولها وعرضها ، فتعجبت من تلك المناظر البهية ، والروائح الزكية ... الخ**». فإن هذا الوصف أقرب إلى الطائف ، أو غوطة دمشق ، منه إلى صحراء نجد

وتبدأ هذه القصة فتذكر أنه كان فى زمن عبد الملك بن مروان ، رجل يقال له الملوح بن حزام ، كان له ثلاثة أولاد ذكور . كأنهم البدور . منهم قيس (**وكان أصغر إخوته عمرا ، وأعلاهم همة وقدرا ، وأجودهم نظما ونثرا ...**) وصاحبته ليلى «**سمراء اللون ، قصيرة القامة ، فصيحة الكلام ، وعلى خدها الأيمن شامة** » . ولما شاع حبها ، « استعظم أبوها ذلك الأمر ، وطارت من عينيه شرار الجمر ، ثم منعها الزيارة فى الليل والنهار ، وحجبها عنه خوف الفضيحة والعار . وزاد الجوى بقلب قيس ، فجعل أهله ينصحونه ويعذلونه ، ولما لم يجدوا نفعا ، تقدموا إلى أبيها خاطبين ليلى فأبى ، **فزاد الأمر بقيس وتوله ، وانطلق إلى الفلوات** » . **وهنا تصف القصة** موقفه من صائد الظباء وصفا مفصلا تبغى به التأثير على المستمع . ويحج به أبوه إلى الكعبة ملتمسا العون من الله ، ولكن دون جدوى ، إذ ترك أباه والحرم وقصد البرارى والأكم » . وجعل أبوه يطمئنه ، فيقول له «**فعد معى إلى بنى عامر ، وكن منشرح الصدر ، مطمئن الخاطر وأنا أتلافى هذه القصة وأزوجك بليلى ، وأزيل عنك هذه الغصة**» وما زال يحايله حتى رجع معه إلى الأوطان . أما ما كان من أمر ليلى ، فقد تحولت إلى شئ يتمناه الجميع ، ويجدون فى طلبه والفوز به ، وكأنها المجد الذى يسعى الطامعون إلى التعلق به ، أو مقام التجريد الذى يجد الصوفية فى طلبه ، ولنترك الراوى يشرح تأثير ليلى على قلوب الخلق «**وأما ما كان من ليلى فإنه قد شاع ذكرها بالآفاق ، وتحدثت فيها الناس فى الحجاز وبلاد نجد والعراق . وتناشدوا ما قال قيس فيها من الأشعار الرقاق ، التى لم يسبقه إليها أحد من فحول الشعراء والعشاق . فكان كل واحد يود أن ينظرها ويتمنى أن يراها ويبصرها . فترادفت عليها الخطاب ، وكثرت عليها الطلاب ، ودخلوا على أبيها فى ذلك من كل باب ، حتى وافق أبوها على أن يزوجها رجلاً من ثقيف**. وهنا تصف القصة موقف ليلى إزاء هذا الزوج ، وصفا واضحا مفصلا ، فتقول : «**فلما سمعت ليلى من أبيها ذلك الخطاب ، أظهرت الكدر والاكتئاب . وعظم ذلك الأمر ، واكتوى قلبها بلهيب الجمر ، لأن هذا الخبر كان لا يوافق غرضها ، ولا يشفى علتها ومرضها . لأنها كانت تحب قيسا وتميل إليه ، ولا يستقر خاطرها إلا عليه ، نظرا لما بينهما من المحبة القديمة ، والصداقة القويمة ، فأبت ولم تقبل وفضلت حلول الأجل . وقالت : هذا أمر لا يتم أبدا ، ولو مت قهرا وكمدا ، فلما سمع كلامها ، وعلم ما فى ضميرها ومرامها ، تهددها بالكلام فشتمها ، ودار به الغيظ فلطمها ، فاجتمع عليها الجيران ، والأهل والخلان ، فلما رأت ما حل بها من الهوان،وأن موج البلايا أحاط بها من كل مكان ، أجابت سؤاله بالكره والإجبار ، لا بالطوع والاختيار . ثم ندمت على زواجها غاية الندم ، وجرى قلم القضاء بما حكم . وصارت محبتها له تكلفا ورؤيتها إياه تعسفا . فكان لا يقر لها قرار ولا يطيب لها عيش لا بالليل ولا بالنهار** .... » .

وتتحدث هذه القصة هنا عن مشاعر ليلى ولا تمربها مرورا عابر كما تفعل الكتب العربية . وتذكر بعد ذلك صدمة قيس من هذا الزواج وأنه خرج يطوف فى الفلوات وقلل الجبال ، واعتراه الشحوب والهزال . وتذكر أن رجلا من بنى بارق ، يقال له نوفل بن مساحق ، التقى به وهو على هذا الحال ، وتتحدث القصة عن هذا الموقف حديثا مؤثرا ، ولكنها تخالف الكتب العربية ، التى تجعل اللقاء الأول بينهما قد تم بعد زواجها ، ولكنها كانت منطقية فى أنها لم تجعل نوفلا يتشفع لقيس فى امرأة متزوجة ، واكتفت بأن نوفلا حين رثى لحاله ، قال له : (**أيها الحبيب ، والشاعر اللبيب . إنه يعز على ويعظم لدى ، أنى أراك فى هذا الحال ، تقاسى العذاب والنكال . فهل لك أن تسير معى إلى الديار ، وأنا أزوجك ببعض البنات الأبكار من هن أحلى وأحسن من ابنة عمك ليلى**) . فتركه قيس وانصرف . وتتحدث القصة عن الرسائل التى كان يتبادلها قيس

وليلى . وهنا تطلعنا على نماذج رقيقة من الخطابات الغرامية المؤثرة التى يختلط فيها الشعر بالنثر . وكنت أود أن يتسع المقام لنقل نموذج لهذه الخطابات الغرامية . ولكنى سأكتفى بمطلع خطاب فقط: **«من قيس بن الملوح الهائم الوامق ، والحبيب الصادق ، إلى سيدة الملاح ، ركوب الصباح ، در الصدف ، وياقوت الشرف ، من قد اتصفت بالمحاسن البهية ، والصفات العلية ، والآداب السنية ، ليلى العامرية. إنى بينما كنت متشوقا إلى استماع أخبارك واكتشاف آثارك إذ ورد لى عزيز رسالتك الموسومة بسيماء المحبة الفائقة ، المسفرة عن ازدياد المحبة الصادقة ...»** وتظل القصة تتحدث عن عذاب ليلى وهيام قيس . وتسند إلى ليلى بعض مواقف أسندتها بعض الكتب العربية إلى لبنى ، كموقفها من الغربان الخمسة التى اشترتها وجعلت تضربها وتقطعها وهى تنشد الشعر ، ولما لامها زوجها على هذا الأمر انفجرت فيه . وتتحدث القصة عن مشاعر الزوج واستيائه من موقف ليلى ، وشكواه إلى أبيها الذى يحاول أن يطمئنه ، وتتحدث عن موقف لقيس يقربِّه من أهل الكشف الذين يتنبئون بالغيب ، وذلك أن الزوج حين حذر قيسا من عبد الملك قال له قيس: **«والله إنه منذ ثلاثة أيام ، بينما كنت أطوف فى بعض الآكام زارنى طائران ، وقالا لى وحق الملك الديان ، لقد قضى الرحمن بانقضاء أيام عبد الملك ابن مروان . ثم أطرق مليا وأقام مدة لا يتكلم شيئا . ثم أمعن فيه النظر ، وأجال قداح الفكر . وقد أقسم بجامع الشتات ومخرج النبات ، أنها سوف تصلكم الأخبار أنه قد مات »** . وبالفعل تتحقق نبوءة قيس ، إذ يموت عبد الملك بعد ثلاثة أيام . ثم تنتهى هذه القصة ، فتجعل ليلى تموت قبل قيس ، وهى موفقة فى هذا من الناحية الأدبية ، إذ إن موت ليلى قبله قد زاد من فظاعة المأساة ، وأتاح للقصة خاتمة مؤثرة ، إذ إن قيساً أظهر الاكتئاب **«واستعظم المصاب ، واتخذته الرعدة والاضطراب ... وكان يأوى إلى قبر ليلى ويدور بالنهار ، وهو يرثيها بالأشعار »** . حتى انتهى به الأمر **«إلى واد كثير الحجارة ، وإذابه ميت تعلق بين حجرين ، وقد كان خط بأصبعه عند رأسه هذين البيتين .. واحتمله القوم وغسلوه وكفنوه ، وإلى جانب ليلى دفنوه ، وكان ذلك فى سنة الثمانين من الهجرة المحمدية والموافقة سبعمائة مسيحية . »** .

ثالثا : مسرحية أحمد شوقى

بعد هذا الاستعراض لقصة المجنون فى المصادر العربية القديمة ، أولا ، وفى المصادر الشعبية ، ثانيا ، ما هو موقف **أحمد شوقى** من هذين المصدرين فى مسرحية **«مجنون ليلى»** ؟

إن تأثره بالكتب العربية لا يحتاج إلى دليل ، فهو قد اقتبس تلك القصة من التاريخ العربى ، واعتمد على الروايات الموجودة فى الكتب ، وانتخب الكثير من شعر المجنون نفسه ، بل وقع تحت سيطرة التاريخ ، بحيث يمكن أن نرد أحداث تلك المسرحية ، إلى مصادرها الأصلية ، بطريقة مباشرة ، أو بطريقة غير مباشرة .

أما تأثره بالمصادر الشعبية فهو الذى يحتاج إلى دليل وجهد . ولم يتحدث النقاد عن شئٍ من ذلك ، ولم يتحدث أحد عن صلات أحمد شوقى بهذا التراث ، ولا يزال كل اجتهاد فى هذا المجال مجرد تخمين ، يعتمد على إثارة المشكلة ، أكثر مما يعتمد على القطع فيها .

ولعل استعراض فصول هذه المسرحيةِ ، يلقى الضوء على موقف أحمد شوقى من هذين المصدرين .

فالفصل الأول يبدأ فى ساحة أمام خيام بنى عامر ، وقد جلس الفتية والفتيات يتسامرون ، وتطرق بهم الحديث إلى قصة «قيس وليلى » التى أصبحت شائعة ، وذكروا ليلة « الغَيْل » التى تحدث عنها قيس فى شعره ، والتى كانت السبب فى أن أبا ليلى رَدَّ خطبة قيس ، حتى لا يصدق الناس ما روى عن ليلة الغيل . ثم يظهر قيس وراويته زياد ، ويلتقيان فى الطريق بمنازل ، وهو يمثل دور الغريم لقيس ، والمنافس له على حب ليلى ، ويحاول منازل أن يثير غيرة قيس ، وأن يستفزه ، فيغضب زياد من أجل صديقه ، ويأخذ بتلابيب منازل . بينما يقبل قيس على خيام ليلى ، يلتمس منها نارا ويحدث بينهما ما ورد فى كتاب الأغانى من أن النار تشتعل فى كم قيس ، وهو مشغول بحديثه إلى ليلى ، التى تنبهه فلا ينتبه ، حتى يقع مغشيا عليه . وتستنجد بأبيها لينقذ قيسا.وهنا يصور شوقى الصراع داخل المهدى «أبى ليلى » بين حبه لابنته وعطفه على ابن أخيه ، وبين خضوعه لتقاليد البيئة . إنه حين يرى قيساً مغمى عليه . يرق له ويناديه .

أبـــا المهـــدى عوفـــيت ويـــا بورك فى عـــمـــرك
أرانى شـــعـــرك الويـــل ومـــا أروى سوى شـــعـــرك
كما لـــذ على الـــكـــره كلام الله لـــلـــمـــشرك

ولـــكـــنه يخضع للتقاليد فى النهاية ، وينتهى الفصل بأبيات يطرد فيها قيسا :

امض يـــاقـــيس امض . لاتـــكـــس لـــيلى
كـــل حين فضـــيـــحـــة وشـــنـــارا
فـــكـــأنى بـــقصـــة الـــنـــار تـــروى
وكـــأنى بـــذلك الشـــعـــر ســـارا
وكـــأنى ارتـــديتُ **فى الحىّ ذلا**
وبجللتُ فى الـــقـــبـــائـــل عـــارا
امض قـــيس امض جئت تـــطـــلب نـــارا
أم تـــرى جـــئت تشـــعـــل البـــيت نـــارا

وواضح أن شوقى هنا يقدم الشخصيات الرئيسية ، قيسا ، وليلى ، زياداً ، منازلاً ، الوالد ، ويحاول أن يبرز أدوارها خلال المسرحية وهى شخصيات منتزعة كلها بأدوارها من التاريخ .

أما الفصل الثانى فيكاد يقتصر على عرض أحداث تاريخية ، بعد أن استبد العشق بقيس ، كمحاولة عراف اليمامة أن يشفى قيسا ، فيطعمه من شاة قد انتزع قلبها ، ويسخر قيس من هذه المحاولة

ويقول :

وشـــاة بلا قـــلب يـــداووننى بها
وكيف يداوى القلب من لا له قلب

وكـــمحاولة الحج به إلى الكعبة ، لكى يدعو الله أن يشفيه من هذا الحب . ويظهر ابن عوف أمير الصدقات ، ويرق لحالة قيس ، فيعرض وساطته ، ويطلب من قيس أن يتهيأ لكى يذهبوا إلى ديار ليلى ، يخطبونها له فتنتعش نفس قيس ، وينتهى هذا الفصل بأبيات سعيدة :

الـــيوم أهلا بـــالحيـــا ة . ومـرحـبا بك ياشباب

أما الفصل الثالث فيبدو فيه ابن عوف ـ أو هو نوفل بن مساحق كما تذكر الأغانى ـ وقد أقبل على خيام بنى عامر ، وفى ركبه قيس . ويخرج قوم ليلى مدججين بالسلاح لأن الوالى أهدردم قيس ، ويستثيرهم منازل ، لولا أن ظهر زياد فيكشف عن نفسية منازل ودوافعه المريضة :

إنما أنت لـقيس حاسدٌ منطوى الصدر على الحقد المهين
كلما حدثت عنه عامراً فرأت فى وجهك الداء الدفين
تـرسل الزفـرةَ تتلو أختها وتشُق الصدر من حين لحين
يامناز يابن عمىَّ أصغ لى أنت دونٌ أنت دون . أنت دون

وينهى أبو ليلى الصراع ، فيجعل الأمر بيد ليلى . فيستدعونها ، ويستشيرونها فى الزوج . وهنا يثور داخل ليلى صراع بين حبها لقيس . وبين خضوعها لواجب الأب ، لكن المؤلف لا يعمق هذا الصراع . كما لاحظ الدكتور **محمد مندور** فى كتابه «**مسرحيات شوقى**» . إذ سرعان ما تغلب ليلى جانب الواجب ، وترفض قيسا . وتطلب من أبيها أن يوافق على زواجها من ورد . الذى أتى الساعة من ثقيف لخطبتها . ولكنها حين تخلو إلى نفسها تندم . وتحسُ أن القدر يوشك أن ينتصر، فتقول فى نهاية هذا الفصل :

مـازلت أهـذى بـالوسـاوس ساعـة
حتى قـتـلت السنين بـالـهـذيـان
وكـــأننى مــــأمورةٌ وكــــأنما
قـد كـان شـيـطـان يـقـودُ لسانى
قـدرت أشـيـاءٌ وقـدّر غـيـرهـا
حَـظٌ يـخـطُ مصـايـر الإنـسـان

إن صورة ليلى هنا تبتعد عن المصادر العربية القديمة ، وتقترب من المصادر الشعبية ، فلا تتحدث الكتب العربية عن مشاعر المرأة إلا بإشارات قليلة حذرة ، فليلى ترسل لقيس «نفسى أنت . والله لوجدى بك فوق ما تجد ، ولكن لا حيلة لى فيك» (الأغانى ٣ / **٩٣**)،بينما تتحدث السيرة الشعبية عن مشاعر ليلى وأنها رفضت الزواج من غير قيس وقالت : **هذا أمر لا يتم أبدا ، ولو مت قهراً وكمدا**». حقا إن ليلى فى مسرحية شوقى ، تستجيب لتقاليد القبيلة ، ولكن ذلك بدافع منها . وتتحدث المسرحية عن مشاعرها ، وعن الصراع داخلها ، وعن إحساسها القدرى ، الذى يبدأ ـ ساعة قرارها ـ فيسيطر على أحداث المسرحية .

والفصل الرابع تعميق لفكرة القدرية ، لقد أنهت ليلى الفصل السابق بأبيات عن القدر ، الذى تحكم فى قرارها وكأنها مأمورة ، أو كأن شيطانا يقود لسانها ، وجاء هذا الفصل يجسد أبعاد تلك القدرية .

يتوجه قيس نحو ديار ليلى بعد زواجها ويلتقى بالزوج ورد ، ويتحاوران ، ونفهم من كلام ورد أنه معذب أيضا فى زواجه من ليلى ، إنه يهابها ، لقد حولها شعر قيس إلى شئ خيالى لا يريد أن يمسه ، إنها عذراء على الرغم من الزواج ، وهو يكتفى أن يطوف حولها كما يطوف الوثنى بالصنم :

مـــنـــذ حوت دارى لـيـــلى مـا خـلـوْتُ من نـدم
كـــانت إطـــبـافقى بها كـــالوثـنىِّ بـــالصــنـم
وربما جـــــئـت فـــرا شـهـا . فخانتى القـدم
كـــأنها لى مـــحـرمٌ وليس بـيـنـنـا رحِـم
شـعـرك يـاقـيسُ جنى عـــلىَّ هـــذا واجترم
هـيَّـبـهـا فـامـتـنـعتْ كـأنها صـيـدُ الحرم
وهـبـهـا لـلحبِّ والشـعـر وقـيـس والألم

إن ليلى هنا فى نظر الزوج ، تشف وتصبح رمزا لأشياء مقدسة ، وتكاد تقترب من المعنى الصوفى ، الذى أضفاه شعراء الفرس على قصة المجنون . ولكن شوقى لا يصل إلى هذا الرمز الصوفى ، إنه يقترب فى هذه الإشارة من السيرة الشعبية ، فكما أن الزوج هنا يذكر أن شعر قيس قد حول ليلى إلى شئ جميل يجذب الطامحين . وكان هو أحد الطامحين ، الذين جاءوا يخطبونها . فكذلك السيرة الشعبية تذكر أن أمر ليلى شاع فى الآفاق ، وتناقل الناس ماقال قيس فيها من الأشعار ، فتجمهروا حولها . وخطبوا ودها .

ولكن بصمات الأدب الفارسى تبدو فى هذا الفصل . ويلاحظ **الدكتور محمد غنيمى هلال بحق .** فى كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» «أن شوقى هنا . فى صورة الزوج . وفى إضفاء فكرة العذرية على ليلى على الرغم من زواجها . إنما تأثر بالأدب الفارسى عن طريق اللغة التركية التى كان يجيدها .»

وتأتى ليلى بينما ورد وقيس يتحاوران . وكان موقف ورد هنا كريما ، وإن كان لا يتفق والتقاليد العربية؛فقد ترك قيساً مع ليلى . على عكس السيرة الشعبية التى تظهر الزوج مستاء من موقف ليلى . وقد شكاها مرارا إلى أبيها .

ويتحادث قيس مع ليلى . فتشكو إليه من القدر الذى جنى عليهما ،

كلانـــا قـــيس مـــذبوحٌ قـــتـــيـــل الأب والأم
طـــعـــيـــنـــان بـــسكين من الـعـــادة والوهـــم

ويدعوها قيس أن تفر معه ، ويتركا عالم الناس ، ليعيشا بين أحضان الطبيعة ، ولكنها ترفض هذه الدعوة وتذكر قيساً بالزوج ، وتشيد بكرم ورد ، وتتغلب على عواطفها من جديد ، وتحكم الواجب والعقل ، فيضيق ، ويهرب منها نحو الفلوات .

الـركـبـى بلادُ الله واسـعـةٌ غـداً أبدلُ أحبابا وأوطانا

وتدرك ليلى عظم المأساة ، وأن القدر قد انتصر ، فتخور وتنشد أبياتا تنهى بها الفصل ، تشكو مرة إلى زوجها ومرة إلى جاريتها ، ونفهم من كل ذلك أن نهايتها قد آذنت .

كان من الممكن أن تنتهى المسرحية عند هذا الحد ، وأن نفهم أن ليلى قد ماتت وأن القدر قد انتصر ، ولكن أحمد شوقى أراد أن يبين أن هذا الانتصار ظاهرى ، وجاء الفصل الخامس والأخير لتوضيح هذه الفكرة . إن الأموى شيطان قيس ، يعترف فى النهاية بعظمة هذا الحب ، فيخاطب قيسا ساعة احتضاره :

أخـذت سـبـيلك نحو الخلود وليـس الخلود سـبـيـل الأمم

وقيس بن ذريح ، يقبل على قبر ليلى ، فيناجيه لأنه قبر الخلود وانتصارا العاطفة :

يـالـيـل قبرك ربوة الـخُـلْـد نفَحَ الـنـعـيـمُ بها لـرى نجدِ
ف كل ناحية أرى ملكا يـتـنـفـسـون تـنـفـس الـورد
لبسوا الجمانَ الرطْب أجنحة وتـنـاثـروا كـتـنـاثـر العـقـد
وتـقـابـلـوا فـعلى تحيتهم مسكُ السلام وعـنـبر الـرد

أما مشهد وفاة المجنون فهو مشهد الخلود ، لقد انطرح على القبر وهو يسمع الفلوات والصحراء وأصواتا من هنا وهناك تردد « **قيس ليلى** » فيدخل فى الاحتضار ، وكانت آخر كلمة ينطقها ، وقد أسدل ستار الختام :

نحن فى الدنيا وإن لم ترنا لم تمتْ ليلى ولا المجنون ماتْ

وهنا يتفق أحمد شوقى مع موقف الكتب القديمة ، التى احتفت بهذه العاطفة واعتبرتها تحديا لقسوة التقاليد . إن كتاب الأغانى يذكر حزن الناس حين توفى المجنون وقد خرج فتيات الحى يندبنه ، واشترك الجميع فى تشييع جنازته .

ولكن أحمد شوقى ارتفع فوق الأحداث التاريخية ، بهذا الحس القدرى ، الذى أخذ يظلل المسرحية ، وخاصة فى الفصلين الأخيرين ، حقا إن السيرة الشعبية قد أشارت إلى حكم القضاء « **ثم ندمت على زواجها غاية الندم ، وجرى قلم القضاء بماحكم** ». ولكن هذه الإشارة من السيرة الشعبية إشارة فطرية ساذجة ، تختلف عن الحس القدرى عند أحمد شوقى والذى أظنه متأثرا فيه بالمسرح الفرنسى الكلاسيّ .

والخلاصة أن أحمد شوقى قد تقيد بالأحداث والشخصيات التاريخية ، حتى فى التطور النفسى لشخصية قيس ، وانتقاله من مرحلة ماقبل الحب ، إلى مرحلة الحب ، إلى مرحلة الوله ، وكأن ما قدمه هو صورة لما ورد عند ابن قتيبة .

وقد تخطى أحمد شوقى الأحداث التاريخية فى بعض الأشياء ، كالصورة الرمزية لشخصية ليلى ، إذ هى أشياء نجدها فى السيرة الشعبية ، فهل كان ذلك بمحض المصادفة ؟ هذا سؤال لا أملك إجابة قاطعة عنه .

إن التقيد بعرض الأحداث التاريخية ، قد حرم أحمد شوقى من الخطوة التى خطاها بعده صلاح عبد الصبور فى مسرحية « ليلى والمجنون »، فقد جعل الأحداث التاريخية مجرد أرضية ينطلق منها إلى فلسفة تلك الأحداث ، من خلال وجهة نظر خاصة فلسفية ، تتحكم فى انتقاء الأحداث وتصوير الشخصيات ، وحركة المسرحية .

هوامش

(١) انظر القصة كاملة فى : الشعر والشعراء ٢ / ٥٤٧ ـ ٥٥٤ .
(٢) ص : ٢٩
(٣) الأغانى ١ : ١٦٤ساسى
(٤) قصة قيس بن الملوح ص : ٢٦
(٥) المرجع السابق ص : ٢٤
(٦) الأغانى ١ : ١٧٧ساسى
(٧) قصة قيس ص : ٧٧
(٨) الأغانى ١ : ٩٧٩ ساسى
(٩) قصة قيس ص : ٨

صورة المرأة في مسرحيات أحمد شوقي

أنجيل بطرس سمعان

دفعني إلى هذا البحث أمران : أولهما الاهتمام المتزايد على المستوى العالمي تقريبا بدراسة صورة المرأة في الأدب . وهو جانب من موضوع شغل الباحثين مؤخرا في عدد من المجالات الحيوية . مثل علم الاجتماع واقتصاديات العمل والنقد الأدبي . أما الجانب الثاني فهو كتابات المرأة ذاتها . ويكشف عن أهمية الموضوع ومدى الاهتمام به عدد الدراسات الصادرة فيه من دور النشر الأوروبية والأمريكية في السنوات العشرين الأخيرة بوجه خاص .[١] أما في مجال الأدب العربي الحديث . فمازالت مثل هذه الدراسات نادرة على المستوى الأكاديمي [٢] أما الأمر الثاني فهو مالفت نظري من أن عددا لايستهان به من أعمال شاعرنا الكبير أحمد شوقي الروائية المبكرة . ثم من مسرحياته . لاتحمل فقط عناوين نسائية مثل «عذراء الهند» و«لادياس» من الروايات . و«مصرع كليوباترا» . و«أميرة الأندلس» . و«الست هدى» . و«البخيلة» من المسرحيات . بل تلعب المرأة في الكثير من الأعمال التي لاتحمل مثل هذه العناوين دور البطولة الرئيسية . أو تشارك الرجل فيها على الأقل .

فإذا ركزنا النظر على المسرحيات بالذات وجدنا أن أحمد شوقي قد كتب ثماني مسرحيات . كتب معظمها في فترة وجيزة لاتجاوز الخمس السنوات الأخيرة من عمره . فيما بين ١٩٢٧ و١٩٣٢ . وكذلك تبين لنا أن تلك السنوات كانت ضمن فترة زمنية نشطت فيها حركة تحرير المرأة في مصر بشكل واضح . وارتبطت هذه الحركة بتيار التحرر الوطني والوعي القومي بشكل عام . ولعله لم يكن من قبيل الصدفة أن كانت الفترة المتأخرة من حياة شوقي . والتي تلت عودته من المنفى . أكثر فترات حياته اشتعالا بالشعور الوطني،وقربا من نبض الشعب وإحساسا به . ومن هنا يمكن القول بأن اهتمام شوقي بالمرأة والذي تكشف عنه رواياته ومسرحياته بل عدة قصائد شعرية . سنشير إلى بعضها . كان مشاركة في تيار قوي . ونبدأ بتسجيل بعض مظاهره أولا . ثم ننتقل إلى الإشارة إلى بعض انعكاساته الأدبية والفنية . لنتوقف عند إسهام شوقي بشيء من التفصيل .

وسنحاول في رصدنا لحركة تحرير المرأة وانعكاساتها أن نعتمد ـ ما أمكن ـ على الحقائق التاريخية ذات الدلالة . ولعل أول تلك الحقائق أن **قاسم أمين** عندما نادى بتحرير المرأة في كتابيه الشهيرين : «**تحرير المرأة**» (١٨٩٩) و«**المرأة الجديدة**» (١٩٠١) كان يؤمن بأن «**لب المشكلة الاجتماعية . هو مكانة المرأة . ومكانتها لايمكن أن تحسن إلا بالتعليم**» وأن «**حرية المرأة هي الأساس والمقياس لكل أنواع الحرية**»[٣] . أي أنه يؤكد الارتباط الكامل بين قضية المرأة والقضية الوطنية بشكل عام . ومن الحقائق الثابتة أيضا أن دعوة قاسم أمين قد لاقت معارضة شديدة بادىء الأمر . ولكنها مالبثت أن أصبحت جزءا من الفكر الثوري الوطني في الحقبات التالية . يقول أحد المؤرخين البارزين للفكر المصري في تلك الفترة :

«منذ قيام قاسم أمين بالدعوة لتحرير المرأة شكلت قضية المرأة جزءا من مضمون الفكر الوطنى . ولم يكن من قبيل الصدفة أن أيام الحركة الوطنية البطولية كانت أيضا الأيام التى خلعت فيها المرأة المسلمة المتعلمة الحجاب . وشاركت لأول مرة فى الحياة العامة» . (٤)

ومن الحقائق الدالة أيضا أن تحرير المرأة قد أصبح أحد بنود سياسة الوفد ــ أكثر الأحزاب السياسية شعبية حينذاك ــ لتحقيق حرية مصر واستقلالها . ضمن البنود الأخرى التى تهدف إلى تحقيق حقوق الفرد الدستورية . ونشر التعليم ورفع مستوى المعيشة . (٥) .

ذلك رأى المؤرخين . أما إذا أردنا شهادة إحدى المشاركات فى حركة تحرير المرأة . بل إحدى رائداتها . فلدينا مذكرات هدى شعراوى . التى تسجل فيها تزايد نشاط الحركة النسائية ابتداء من مشاركة المرأة فى ثورة ١٩١٩ وطوال الحقبتين التاليتين .

فى ١٩٢٣ تم تشكيل لجنة الاتحاد النسائى المصرى . وفى هذه السنة والسنوات التالية (١٩٢٣ ــ ١٩٢٧) شاركت المرأة المصرية بوفود بلغ عدد أعضائها ٥ عضوات أحيانا فى عدة مؤتمرات نسائية دولية : فى روما (١٩٢٣) . وفى باريس (١٩٢٦) . وأمستردام (١٩٢٧) . (٦)

وفى عام ١٩٢٤ عقدت لجنة الوفد المركزية للسيدات وجمعية الاتحاد النسائى المصرى عدة اجتماعات لمناقشة مطالب المرأة وإصدار كتيب . ثم توجيه المطالب التى نوقشت إلى رئيس مجلس الشيوخ ومجلس النواب والصحافة والرأى العام . (٧)

ومن الجدير بالذكر ــ لاتصاله مباشرة بمجال هذا البحث ــ أن هذا النشاط النسائى المكثف قد سُمع صداه على نطاق واسع من ناحية . وشارك فيه رجال الفكر والأدب والصحافة من ناحية أخرى . فعندما احتفلت جمعية الاتحاد النسائى بمرور ٢٠ عاما على وفاة قاسم أمين فى مايو ١٩٢٨ . قام الشاعر الكبير «أحمد شوقى» بإعداد قصيدة بهذه المناسبة . (٨)

وفى هذا دليل آخر على اهتمام شوقى بحركة تحرير المراة . وكان **فكرى أباظة** قد سبق شوقى فى توجيه **«تحية للجنس اللطيف»** فى مناسبة سابقة . نشرت فى جريدة السياسة (نوفمبر ١٩٢٤) . كتبت بأسلوبه المرح الذى يدل عليه العنوان . وفى مناسبة ثالثة . هى احتفال جميعة الاتحاد النسائى بأولى خريجات الجامعة (وكان من بينهن د . سهير القلماوى . والأستاذة نعيمة والدكتورة هيلانه سيداروس . والدكتورة كوكب حفنى ناصف) وأول طيارة مصرية . شارك فى الحفل الشاعر الكبير **خليل مطران ود . طه حسين وفؤاد أباظة** من رجال الأدب إلى جانب عدد من رجال السياسة والطب والقانون . (٩)

أما فى مجال الأدب فقد ساند الدعوة . التى أطلقها قاسم أمين . عدد من الكتاب الموهوبين الذين آمنوا بالحرية الاجتماعية والسياسية للرجل والمرأة على حد سواء من بينهم **أحمد أمين . وعباس محمود العقاد . وطه حسين . وإبراهيم المازنى . وتوفيق الحكيم** . ممن عبروا عن هذا الإيمان من خلال أعمالهم الأدبية من رواية أو مسرحية أو مقال . ونحن نضيف إلى هذه القائمة الممتازة شاعرينا الكبيرين **حافظ وشوقى** ، ونولى شوقى قدرا أكبر من العناية فى هذا المقال .

فاذا أردنا أمثلة ملموسة من الأنواع الأدبية المختلفة ، وجدنا عدة قصائد لكل من حافظ وشوقى وخاصة فيما يتعلق بقضية الحجاب والسفور . ومن بين ما كتب شوقى القصيدة التى أشرنا إليها وقصيدة أخرى بعنوان «بين الحجاب والسفور» . اختلفت الآراء بشأنها . كتب **شوقى ضيف** يقول :

«وقصيدته» بين «الحجاب والسفور» من طريف شعره . وقد تعرض فيها للحرية . وذل القيد والعبودية . فوصف هوان الأسر ونعمة الانطلاق ومثل ذلك فى ملك الكنار تمثيلا بديعا» (١٠)

بينما يذهب **طه وادى** إلى أنه بالرغم من أن القصيدة نشرت تحت هذا العنوان فى الديوان :

«ويخال لمن يقرؤها تحت هذا العنوان أنها تدور حول (تحرير المرأة) . حيث كانت قضية تحريرها من أهم محاور النهضة الوطنية فى ذلك الوقت . ولكن القصيدة بهذا العنوان تفقد قوتها وروعتها خصوصا وأن الطائر السجين كان يرمز إلى الوردانى فى الأسر بعد قتله لبطرس غالى رئيس الوزارة (١٩١٠) كما أوضح ذلك مؤلف الشوقيات المجهولة». (١١)

ومهما تكن حقيقة الأمر . فالقصيدة تدافع عن الحرية . وإن لم تكن فيها إشارة صريحة للمرأة . وسنجد فى شعره المسرحى إيحاءات كثيرة بموقفه من هذه القضية .

أما حافظ فقد شغله موضوع الحجاب والسفور بحيث جعله موضوع حديث أول ليلة من « ليالى سطيح » والحديث بين الراوى (وهو المؤلف) والكاهن الحكيم الأسطورى سطيح تمجيد لقاسم أمين واعتراف بفضله على فم الحكيم . واستشهاد بأبيات من الشعر . يعرف القارىء ــ دون ذكر ذلك ــ أنها لحافظ . يقول الحكيم سطيح :

ـ «صاحب مذهب جديد ورأى سديد . دعا القوم إلى رفع الحجاب . وطالبهم بالبحث فى الأسباب . فألقوا معه نقاب الحياء . وتنقبوا من دونه بالبذاء . أى فلان إذا مضت على كتابك خمسين حجة . وظهر لذى العينين إد لاؤك بالحجة تكفل مستقبل الزمان بإقامة الدليل والبرهان . فلعل الذى سخر لجماعة الرقيق والخصيان . من أنقذهم من يد الذل والهوان . يسخر لتلك السجين الشرقية . والأسيرة المصرية من يصدعُ أسرها . ويعمل على إصلاح أمرها» . (١٢)

أما صاحب الراوى (المؤلف الشاعر) فيقول :

دعانا شاعرهم إلى اليأس من جدالهم (أولئك الموكلين بالرد على أهل الصواب) فى طلب إصلاح حالهم بقوله :

فلو خطرت فى مصر حواء أمنا يلوح محياها لنا ونراقبه

وفى يدها العلياء يسفر وجهها تصافح منا من ترى ونخاطبه

وخلفها موسى وعيسى وأحمد وجيش من الأملاك ماجت مواكبه

وقالوا لنا رفع النقاب محلل لقلنا نعم حق ولكن بجانبه[13]

وفى مجال الرواية . هناك أمثلة لتعبير جيل الرواد عن حق المرأة فى الحرية والحب واختيار الحياة التى تريدها . وكلنا يعرف رواية «زينب (١٩١٤) **لمحمد حسين هيكل** . قصة تلك الفلاحة الجميلة التى يقتلها الحب . أو بالأحرى الصراع بين عواطفها الشخصية ومايمليه عليها أهلها ومايفرضه المال على معدميه .[14] ثم هناك قصة **هنادى** المفجعة وقصة أختها آمنة التى لاتقل إثارة للشجن فى رائعة طه حسين «**دعاء الكروان**» (١٩٣٤) .

فإذا انتقلنا إلى مجال المسرح . فإنه يجدر بنا أن نذكر أن اتجاه احمد شوق إلى كتابة المسرحية الشعرية ـ وذلك لأول مرة فى تاريخ الأدب العربى الحديث ـ يعد من أهم مظاهر التجديد فى شعره . إن لم يكن أهمها . يقول **شوقى ضيف** :

فتهليل شوق الكبير فى مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر العربى لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول . فلم ينزع منزعا جديداً واضحا إذا نحن استثنينا ملاحمه وفرعونياته وقصيدته فى النيل . واستثنينا أيضا شعره القصصى . فقد انصرف عنه . ولم يعد إليه . وبذلك استمر التيار العربى واستمرت مياهه فى الأعماق والأغوار البعيدة من نفسه وسطّح شعره . حتى انقلب أواخر حياته . يؤلف للمسرح وينتج رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذى أنذر بالثورة فى مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هَدَأ وانطفأ فى صدره . إلا قليلا جدا . وإلا ماحدث أخيرا فى الشعر المسرحى[15] .

وليس يعنينا هنا بالذات مايذهب إليه شوق ضيف . ويتفق معه فيه معظم النقاد من تأثر شوق بالأدب الغربى فى كتابته للمسرح . فقد كان ذلك . فيما يبدو لى تأثراً سطحيا بالشكل . أما مايهم فهو أن شوق ابتدع فى العربية شكلا جديدا من أشكال الأدب هو المسرحية الشعرية العربية . وهنا أسارع بتأكيد نقطة مهمة تربط بين فكرة التجديد وفضل شوق فيه . وبين موضوع هذا البحث وهو تصوير شوق للمرأة فى مسرحه . فمن الآراء التى يرددها بعض النقاد ومؤرخو الأدب . عند تناول نشأة الأدب العربى الحديث . قولهم إن من أسباب تأخر ظهور بعض الأشكال الأدبية . مثل الرواية والمسرحية مثلا فى الأدب العربى . أن هذه الأشكال أو الأجناس الأدبية ـ كما يفضل البعض تسميتها ـ والتى تصور حياة الإنسان فى علاقته مع الغير . لايمكن أن تنشأ فى مجتمع يعيش نصف أفراده فى عزلة عن النصف الآخر .[16] ومن هنا فقد أخذت هذه الأشكال الأدبية فى الظهور عندما توفر لها المناخ الثقافى والفكرى الذى يسمح بذلك . ويوفر بالفعل للمرأة فى مصر قدرا من الحرية وفرص التعليم والعمل والحياة الكاملة . وهكذا ربما يمكننا أن ندرك الآن،بدرجة أكبر من الوضوح،أهمية المرأة فى مسرح شوق .

إذن حان الوقت لأن نطرح هذا السؤال : كيف صوّر شوق المرأة فيما ابتدع من مسرحيات ؟

وعلينا للإجابة عن هذا السؤال أن نشير ـ بداية ـ إلى أن تحليلنا لصورة المرأة فى مسرحيات أحمد شوق . فى ضوء الوقائع التاريخية والمناخ الفكرى العام الذى حاولنا إلقاء بعض الضوء عليه . سيدور حول محورين :

١ ـ رؤية شوق للمرأة فى الإطار التاريخى الذى اختاره لمعظم مسرحياته . ومدى ماتعكسه فى الواقع المصرى . ومن حقيقة المرأة بوجه عام .

٢ ـ التناول الفنى لصورة المرأة من حيث خلق الشخصيات وارتباطها بالحدث الدرامى واستخدام الحوار والشعر فى المسرحية .

* * *

مسرحيات شوق التى نشرت كاملة بالفعل والتى لابد أن يعرفها محبو أعمال شوق هى :

١ ـ «على بك الكبير» وكتبها فى١٨٩٤ ثم أعاد كتابتها فى ١٩٣٢ .
٢ ـ «مصرع كليوباترا» (١٩٢٧) .
٣ ـ «قمبيز» (١٩٣١) .
٤ ـ «مجنون ليلى» (١٩٣١) .
٥ ـ «عنترة» (١٩٣٢) .
٦ ـ «أميرة الأندلس» (١٩٣٢) .
٧ ـ «الست هدى» (١٩٣٢) وظهرت بعد وفاة شوق .

هذا بالإضافة إلى :

٨ ـ «البخيلة» ويقال إنه لم يتمها فى حياته . ولم تنشر إلا مؤخرا .[17]

وقد صنف النقاد ومؤرخو الأدب هذه المسرحيات على عدة أسس . فطبقا لأحد هذه التصنيفات . وهو تصنيف من حيث الموضوع . ست من هذه المسرحيات مسرحيات تاريخية،ومسرحيتان فقط هما «الست هدى» . و«البخيلة» غير تاريخيتين . إحداهما : «الست هدى» وهى مسرحية اجتماعية معاصرة . أما «البخيلة» فكل مانستطيع قوله الآن هو أن عنوانها يدل على أنها قد تنتمى إلى نفس الصنف .

وصنفها البعض الآخر إلى مآس . ونسبها جميعا إلى هذا الصنف من حيث الشكل ماعدا «الست هدى» التى تعد ملهاة . وإن كنت لأظن أن «عنترة» مثلا يمكن أن تندرج تحت هذا التصنيف .

ونحن نعلم أن المسرحيات جميعها . باستثناء «أميرة الأندلس» . مسرحيات شعرية . أما الأخيرة فكتبت بالنثر .

ويمكننا أن نلخص كل ذلك بالقول بان شوق كتب عددا من المآسى التاريخية وملهاة ، أو ملهاتين اجتماعيتين . كلها ـ ماعدا واحدة ـ مسرحيات شعرية . وجعل لكل منها بطلة نسائية أو شخصية نسائية رئيسية تشارك شخصية الرجل الرئيسية البطولة . هذا المركز المحورى للمرأة فى مسرحيات شوق هو أول مايلفت النظر . قد لانجد فى ذلك ـ إذا نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر عالمية ـ مايثير العجب إلى هذا الحد .



فقديما قدم المسرح الإغريقى عددا من البطلات اللاتى خلد التاريخ أسماءهن . فقد كتب **سوفوكليس** «**أنتيجونى**» و«**إلكترا**» . ثم جاء **يوربيديس** وقدم «**إلكترا**» مرة أخرى إلى جانب «**ميديا**» . و«**فيدرا**» . و«**أندروماك**» . وجميعها أسماء مألوفة للمثقف العربى . ثم ظهرت **كليوباترا** ـ أولى بطلات شوقى ـ فى العديد من المسرحيات القديمة والحديثة . وربما أهم بطلات **شكسبير** . ومن أهم بطلات **برناردشو** . الذى قدم أيضا «**القديسة جون**» . و«**الميجور باربارا**» . ثم ربما أهم شخصياته إنسائية على الإطلاق **آن** . التى تمثل «دفعة الحياة» life force فى مسرحيته الفلسفية الشهيرة «**الإنسان والإنسان الأسمى**» : Man and Superman . **واشتهرت من بطلات إبسن نورا** . بطلة «**بيت الدمية**» التى يقال إنها عندما صفقت الباب خارجة من بيت الزوجية التى لم تعامل فيه إلا كدمية . دوى صوت تلك الصفقة فى جميع أنحاء أوروبا معلنا تحرير المرأة .

أما ماقد يثير بعض الدهشة فهو أن يأتى أمير الشعراء فى بلد شرق ويقدم فى باكورة إنتاج المسرح الشعرى حفنة من النساء تدور هذه المسرحيات حول مصائرهن . فإذا ربطنا بين هذه الحقيقة وبين عناصر المناخ العام ومشاركة شوقى فيه نتيجة لشعوره الوطنى القوى أمكننا أن ندرك أن تلك العوامل لم تشكل مجرد خلفية مؤثرة بل عنصرا مشكلا لصورة المرأة فى مسرحه .

من هذا المنطلق يمكننا أن نرى لماذا اختار شوقى ـ غالبا مواقف وشخصيات تاريخية أو شبه تاريخية ـ أو أسطورية ـ مثل عنترة وعبلة أو قيس وليلى لمسرحياته . كما قد يمكننا . بالتالى ـ فى رأيى ـ تفسير بعض المخالفات التاريخية . بل ما يزعم النقاد أنه مخالفات درامية فى تصويره لبطلات هذه المسرحيات .

ومن المفيد أيضا . بل لعله من الضرورى . أن أضيف أنى أود استخدام كلمتى «وطنى» و«وطنية» بالمعنى الواسع . وحين أتحدث

عن وطنية شوقى أو شعوره الوطنى . لا أعنى الحب المجرد لهذا الوطن . بل أيضا الشعور بالانتماء إليه بتراثه الحضارى والأخلاق والدينى .

بقى أن نشير فى إيجاز إلى الأسباب التى يرى نقاد المسرح أن الكاتب يختار الإطار التاريخى من أجلها . يقول أحد هؤلاء النقاد إن هناك ثلاثة أسباب هى :

١ ـ إحياء الماضى أو النزوع إليه عند اكفهرار الحاضر.
٢ ـ استخدام الماضى للتعليق على الحاضر.
٣ ـ استخدام الماضى كوسيلة للنظر إلى الأمام ، إلى المستقبل .

وبالرغم من صعوبة القطع بأن أحمد شوقى كان يرمى إلى تحقيق أحد هذه الأهداف بالذات ، فمن الممكن أن يقال إنها جميعا كانت تشغله بدرجة ما عند كتابة مسرحياته . فقد اختار شوقى لكل من مسرحياته التاريخية ، المصرية منها والعربية ، مواقف قومية ، تتعرض فيها البلاد لأخطار من الخارج والداخل ، كما هو الحال فى «مصرع كليوباترا» . و«قمبيز» ، و«أميرة الأندلس» ، و«على بك الكبير» ، وتقوم الشخصية النسائية الرئيسية بدور وطنى بطولى ، كما تفعل كليوباترا التى تضحى بحبها وتهرب من الميدان مديرة ظهرها لأنطونيوس فى محنته ، وذلك تنفيذا لخطة سياسية هدفها تحقيق أكبر كسب ممكن . وفى «قمبيز» تضحى نتيتاس فى سبيل سلامة بلادها بأن تتزوج قمبيز ملك الفرس ، بدلا من نفريت بنت الفرعون التى ترفض الزواج منه ، ثم عندما يكتشف قمبيز الخدعة التى وقع فريسة لها ويشن الحرب على مصر . وتسود البلاد حالة من الفوضى بعد موت أمازيس ، وحين تعود نتيتاس إلى مصر تكون من أول الداعين للثورة ضد الفرس وضد الفساد الذى استشرى فى مصر ، نتيجة اعتماد فرعون على الأجانب وإهمال الجيش . ومن السهل أن يرى المرء أوجه الشبه بين حالة مصر فى ذلك الوقت المبكر من تاريخها وحالتها فى أوقات أخرى متأخرة ، وخاصة تلك الفترة القريبة من تاريخ كتابة المسرحية ، والتى تكشف المسرحية ـ كما يخيل لى ـ عن دعوة مقنّعة للثورة عليها وإنهائها .

وهكذا فى هذه المسرحية بالذات ، والتى تحمل بين جنباتها الكثير من نقاط الضعف ، نجد أن النص الذى يصور الماضى إنما ينطوى على صورة الحاضر وأمل المستقبل ، كما نرى كيف تحمل شخصية نتيتاس العبء الأكبر فى نقل هذه المعانى دراميا .

أما «أميرة الأندلس» ، أكثر بطلات شوقى خفة روح وحيوية ، فتعمل على إنقاذ بلادها وأسرتها عندما تحل النكبات بالبلاد .

ذلك الاتجاه هو مايطلق عليه بعض النقاد العنصر الوطنى فى مسرحيات شوقى ، ويربطون بينه وبين الميل إلى التعليم ، «وهو ميل يشارك شوقى فيه الكثيرون من أدباء عصره»[١٨] .

والسؤال الآن كيف ، وبأى قدر من النجاح الدرامى تُجسّد بطلات شوقى هذا الاتجاه الوطنى التعليمى ؟

وقبل الإجابة ، يجدر بنا أن نؤكد أننا سنخطىء خطأ كبيرا إذا تخيلنا أن البطلات فى مسرح شوقى لسن سوى أبواق ، يدعو شوقى من خلالها إلى حب الوطن والتضحية فى سبيله . فقد قدمهن لنا شوقى كبشر ، متعددات الجوانب . وكثيرا مايحملن فى شخصياتهن بعض مظاهر الضعف الإنسانى . كما سنرى . أما حين يغض شوقى البصر عن ذلك الضعف ، تصبح النتيجة أقل صدقا وإقناعا . وأكثر تسطحا .
ومن العناصر المكونة لمعظم شخصيات شوقى النسائية الرئيسية عاطفة الحب . ويشير شوقى ضيف إلى :

«اعتداده بعاطفة الحب فى كل مآسيه ... فهى تتوهج فيها وتشتعل اشتعالا واضحا» .[١٩]

ولنحاول الآن تحليل مثل أو مثلين لهذه المسرحيات بشىء من التأنى . أما المثل الأول الذى يطرح ذاته علينا فهو «مصرع كليوباترا» ، لا لأنها أولى مسرحيات شوقى ظهورا ، باستثناء النسخة المبكرة من «على بك الكبير» بل لأنها أشهرها وأكثرها تعرضا للجدل والنقاش . فقد اختار شوقى شخصية تاريخية فذة هى ملكة مصر ، عشيقة أنطونيوس ، ساحرة الألباب . كليوباترا وهى شخصية جرت الألسن بمدحها وألفت عنها مسرحيات أكثر من أية ملكة أخرى . فوجد النقاد مجالا خصبا للنقد والمقارنة ، خصوصا بين كليوباترا شوقى وكليوباترا شكسبير .[٢٠] واعترف شوقى فى «النظرات التحليلية» التى ألحقت بنص المسرحية بمحاولته إنصاف تلك المصرية المظلومة ، ومنحها فرصة الدفاع عن نفسها .

وقد قيل إن شوقى إنما يدافع عن كليوباترا ، لأنها ملكة وهو شاعر الملوك يمدحهم ويخلد أعمالهم ، أو لأنه وطنى يدافع عن ملكة مصرية ضد قياصرة روما ورجالها . ويمكننا أن نضيف أنه يقدم صورة للماضى فى إطار الحاضر ، بل المستقبل الذى يرجوه ، مع محاولة للحفاظ على القيم التراثية والوطنية .

وقد خالف شوقى فى «مصرع كليوباترا» ، كما فعل فى غيرها ، بعض الحقائق التاريخية فلم يصوّر كليوباترا مستهترة أو بغيا ، كما فعل غيره ، بل ملكة وطنية محبة لوطنها ، مدافعة عن كرامتها القومية . وكأنها تريد أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع «بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس»[٢١] .

وليس من الصعب تبرير تلك المخالفات فى تأكيد بعض جوانب شخصية كليوباترا أو فى بعض أعمالها . فالمسرحية التاريخية ترتكز أساساً على مادة تاريخية ، والمادة التاريخية الثابتة الوقائع لاتقبل التغيير . ولكنها قابلة للتفسير . وهذا حق للأديب الذى يتناولها كمادة إنسانية فى المكان الأول ، بل هو من حق المؤرخ أيضا فى حدود ، مادام يفسر تلك المادة موضوعيا ماأمكن ذلك . فمن واجب كل من الأديب والمؤرخ الالتزام بالوقائع التاريخية الثابتة ، أما الأديب فى تصويره لفترة أو شخصية تاريخية فعليه ، إلى جانب محاولة تفسير الوقائع وتلمس ملابساتها والدوافع التى أدت إليها ، أن يملأ جوانب الصورة بالأحداث اليومية والشخصيات الثانوية ، والتى تضع سلوك شخصياته الرئيسية فى إطار يبرره ، ثم يساعد على تفسيره .

ومن هنا لايمكن أن يقال إن هناك مسرحية تاريخية بحتة .

فالمسرحية التاريخية الجيدة مسرحية تاريخية واجتماعية . وفلسفيه فى مضمونها . كما يقول أحد النقاد.[22] ويمكن إضافة الصفة النفسية لهذه المضامين. فكليوباترا شخصية تاريخية سياسية من الطراز الأول . ولكنها أيضا امرأة عاشقة لايمكن إنكار ذلك . وإن كان سلوكها يلقى ـ أحيانا ـ ظلالا كثيفة من الشك على صدق حبها لهذا الرجل . الذى يعشقها بدوره ويضحى فى سبيلها بمجده العسكرى والسياسى . أعنى أنطونيوس . فهل هى خائنة لعشيقها حين تتركه فى المعركة أم هى تقوم بمناورة سياسية لصالح بلدها ؟ وحين تفنى فى حب أنطونيوس هل هى خائنة لبلادها ؟ . وهنا يزعم البعض أن هناك تعارضا دراميا خطيرا فى شخصيتها . والحق أن جوهر شخصية هذه المرأة هو تعدد جوانبها وقدرتها على التغير . وهو مانجح شيكسبير بعبقريته الفذة فى إظهاره دراميا وشعريا . أما شوقى فقد نجح فى إبراز بعض جوانب تلك الشخصية على حساب ذلك الثراء المتنوع الطاغى الذى ينطق به كل سطر فى مسرحية شيكسبير. لقد جعل حبها لمصر هو العاطفة الأولى فى حياتها . فوضعها فى إطار وطنى أخلاقى . وأبرز حبها لشعبها ولأولادها ولوصيفاتها فى لمسات شاعرية جميلة . ولكنه ترك فى النهاية إحساسا بالتسطح وعدم الغور فى نفسية هذه المرأة والملكة معا .

لابد أن ندرك صعوبة إحياء الشخصية التاريخية من ناحية . وصعوبة ذلك على كاتب يجرب الكتابة المسرحية والمسرحية الشعرية على وجه التحديد للمرة الأولى. كتب أحد دارسى شوقى الجادين ـ محمود شوكت ـ يقول إن شخصيات شوقى «**بسيطة التركيب . قليلة الألوان . ضحلة الغور**»[23] وهو على حق فيما يذهب إليه فى هذه الحالة إلى حد كبير.

لقد ركز شوقى على الفترة المتأخرة من حياة كليوباترا بينما ترك شيكسبير لنفسه حرية معالجة السنوات العشر الأخيرة من حياتها . وجعل شوقى شعره يرن بكلمات الوطنية وعظمة الملكة . بينما جعل شيكسبير الحب العنصر الغالب فى تلك المسرحية المركبة أشد التركيب . والتى تقدم علاقة حب حاكمين من حكام العالم[24] . ومع ذلك فحين نقرأ «**مصرع كليوباترا**» نهتز لكثير من كلمات بطلتها ونتعاطف معها . حين تفخر ببلدها وحين تحافظ على كرامتها بانتحارها . وحين تعبر عن خوفها على صغارها . وحين تحاول الحفاظ على جمالها حتى لايطفئه الموت . وحين تخدع أوكتافيوس . وتموت الملكة الجميلة التى تغلب أعداءها .

فلنستمع إلى بضعة أبيات من أقوالها . لنستمع أولا إلى صوت الملكة السياسية :

فتـأملت حـالتى مـليـا وتدبرت أمر صحوى وسكرى
وتبـينـت أن رومـا إذا زا لت عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت فى عاصف سلت شراعى منه فانسلت البوارج إثرى

أو لذلك البيت الخالد من شعر شوقى على لسانها :

أموت كما حييت لعرش مصر وأبـذل دونـه عـرش الجمال

وقولها :

موقف يعجب العلا كنت فيه بنت مصر وكنت ملكة مصر

كليوباترا . كما يصورها شوقى شاعرة . جرى قولها :

«أنـا أنـطونـيـو وأنـطـونـيـو أنـا»

مجرى الأمثال . تلتهب كلماتها حماسا فى مواقف حب الوطن . وترق وتعذب فى شعر وجدانى فى مواقف الحب والهيام .

ولم يكتف شوقى فى هذه المسرحية بتقديم نموذج واحد للمرأة العاشقة فقدم لنا **هيلانة** التى تربطها **بحابى** علاقة حب شريف . كما قدم لنا وصيفة أخرى . **شرميون** . الوفية على عهد كليوباترا إلى النهاية .

هناك اتفاق على أن مسرحيات شوقى التالية «**لمصرع كليوباترا**» تكشف عن تطور فن شوقى المسرحى . وازدياد قدرته على التحكم فى بنائها الدرامى . وخلق الشخصيات وتطوير الحوار . ولاأظن أن هذا ينطبق تماما على مسرحية «**قمبيز**» فى كل نواحيها . ولكن مالا شك فيه أن شوقى قد خلق نموذجين نسائيين هنا . هما **نتيتاس ونفريت** . يستحق النموذج الأول منهما كل التقدير . هذا إلى جانب عدد من الشخصيات النسائية الثانوية المتنوعة . أما **قمبيز** وبعض شخصيات الرجال فشخصيات مضطربة باهتة اللون . ويرجع إليها قدر كبير من فشل المسرحية ككل . أما مايبعث فيها بقدر لابأس به من الحياة فهو صحوة الشعب المصرى لاستعادة حريته وكرامته . ومشاركة المصريات للمصريين عند الثورة . وظهور الشعب فى مجموعات . كما هو الحال ـ مثلا ـ فى المنظر الأول من الفصل الثالث . حيث «**جماعة من المصريين والمصريات يتحادثون ويتذاكرون**» . وعند سماع أخبار الاضطرابات تقول الجماعة :

إذن لـقـد آن أن نـثور نـطـرد قمبير والجنودا
الـغـاب فى شـقـوة وبؤس لما الذى يمسك الأسودا[25]

يستخدم شوقى أسلوب التقابل بين شخصيتين من شخصياته النسائية الرئيسية فى «**قمبيز**» . تظهر **نفريت** أولا ولكن **نتيتاس** . ابنة الملك المغتال . هى البطلة الحقيقية للمسرحية . و«**قمبيز**» مثل جيد لمسرحية تحمل اسم رجل ـ ملك هنا ـ تلعب المرأة فيها الدور الرئيسى .

ويبدأ التقابل بين **نفريت ونتيتاس** . **فنفريت بنت أمازيس** ترفض الزواج من **قمبيز** . غير عابئة بما يصيب بلادها نتيجة لذلك . وهى على علاقة حب **بتاسو** حارس فرعون . الذى أحب **نتيتاس** من قبل . ولكنها ترفض بشدة تلميحه بأن تتزوج فرعون . وتستمر علاقتهما وكأن شيئا ماحدث ـ فهناك فى مسرح شوقى حد أدنى للمخالفات الوطنية والخلقية يسمح به . أما **نتيتاس** فتأتى طائعة متطوعة لإنقاذ الوطن بزواجها من **قمبيز**. لقد جعلها شوقى تعترف . فى لحظة ضعف إنسانية . أنها إنما فعلت ذلك هربا من حبها الفاشل للخائن تاسو . ولاأظن أن ذلك يقلل من قيمة عملها الوطنى . الشجاع على المستويين الوطنى والشخصى أيضا . **فهى** تغامر بالزواج من رجل لاتحبه . وتكذب عليه فى آن واحد .

ويكشف اللقاء الأول بين الفتاتين . مع مايجرى فيه من حوار .

عن هذا التقابل بوضوح . يبدأ المشهد بلقاء بين نفريت وتاسو تقول نفريت قرب نهايته :

نفريت :

ليجر بما شاء تاسو القضاء ليجر بما شاء تاسو القضاء

لتخسف بقوم عليها البلاد ليستأخر النيل أو ينفجر!

فأما أنا فأبق هنا وإن غضبت فارس والفرر

لها الفرس لى بالصحاب الكرام ولا لى فى ملكهم من وطر

(تدخل الأميرة نتيتاس)

نفريت : من المفاجى (نتيتاس)؟

نتيتاس :

نفريت تاسو سلام

نفريت أصغى لقولى قل إليك كلام

نفريت :

تكلمى واقتصدى

نتيتاس :

ولم أزل مقتصده

نفريت :

أتيتنى شامتة

نتيتاس :

لابل أتيت مسعده.

آمون قد مد إليك وإلى الوادى يده

وقد كفى مصر البلا ء والخطوب المرعده

وكف عن ربوعنا نار المجوس الموقده

نفريت :

وكيف نتيتاس ماذا؟ماالخبر؟ كيف جرى غير مجاريه القدر؟

تاسو :

ما الأمر ياسيدتى!

نتيتاس : **وأى شأن فيه لك**

إن الذى عندى لا يقال إلا للملك

نفريت :

عجلى إذن . قابلى أبى أسرعى الخطى . اذهبى اذهبى واسأليه ماشئت . واطلبى

نتيتاس :

ماذاك ماذا تقولين فكرى . ياننفرت

ماجئت أطلب مالا و لا لهذا حضرت

ولابشأنك يابنت أمازيس افتكرت

نفريت :

ففيم إذن جئت يانتيتاس وفى أى شأن نقلت القدم

نتيتاس :

أتيت لمصلحة الآخرين وجئت لشأن جليل العظم

أتيت لأفدى بنفسى البلاد وأدفع عن مصر شر العجم

فإنك إن ترفضى يزحفوا كزحف الذئاب وتمحن الغنم

فأين أبوك ؟

نفريت :

تلاقينه هنالك فى حجرات الصنم

نتيتاس

سأمضى إليه

نفريت :

. **(بتهكم) : اذهبى افدى البلاد**

نتيتاس : **نعم انا أفدى بلادى نعم(٢٦).**

وليس أدل على الاختلاف الكامل بين هاتين الشخصيتين من التضاد التام فى موقفها من هذا الخطر الذى يهدد مصر . فنفريت ذاتية التفكير ونتيتاس غيرية . الأولى لايهمها لو انفجر النيل . أما الثانية فتقول بصيغة التأكيد : «**نعم أنا أفدى بلادى نعم**» .

وفى نهاية المسرحية . تدرك نفريت خطأها فتنتحر فى سلوك ربما لايتفق نفسيا مع شخصيتها . ولكنه يتفق وطنيا وخلقيا مع مايتصور شوقى أن يكون عليه سلوك المصرية التى تندم على فعلتها اللاوطنية . بينما تعمل نتيتاس على خلاص مصر . أولا بزواج قمبيز . وثانيا بالاشتراك فى الثورة بعد فشل هذا الزواج .

وعندما تبلغ الأزمة ذروتها عند اكتشاف قمبيز للسر . عندما يحاول الخائن فانيس أن يؤلبها على مصر ويغريها باسترضاء الملك على حساب وطنها فى الفصل الثانى . يقدم لنا شوقى مشهدا آخر يكشف الحوار فيه عما فى نفوس الشخصيات ويحدد مسير الأحداث . ومرة أخرى تلعب فيه نتيتاس دور الوطنية الصادقة ولاتخفى احتقارها لذلك الخائن . توجه نتيتاس الملكة كلامها إلى الوصيفة متسائلة .

الملكة

وأنت تنا ماذا ترين؟

الوصيفة :

خيانة وأطماع قواد ولؤم رجال

الملكة :

فديتك من مصرية

الوصيفة :

بل أنا الفدى لسيدتى من قدوة ومثال

الملكة (لفانيس) :

اتسمع كلب الصيد؟

فانيس :

حمقاء غرة ومالى الى للحاقة بالى

الملكة :

عمى لك يافانيس امش بلاعصا ودون دليل فى رءوس جبال

فانيس

لك الشكر مولاتى

الملكة :

لك الويل من فتى فانك من معنى المروءة خالى

أالوطىء خيل الفرس مهدى وملعبى وتربة آبائى منزل آلى

وأشعل نار الفرس فى أيكة الصبا ... ومابوأتى من ربى وظلال
واغمد سيف الفرس فى صدر أمة ... نمتنى وتنمنى أسرتى وعيالى
إذن لاأوى جدى السماء ولاأبى ... ولاجل عمى أو تبارك خالى
وافصل مى كلّ ذات ملاءة ... وراء حقول أو وراء تلال
تهش على شاة وتحمل جرة ... وتمشى على الوادى بغير نعال

وينقل شوقى ـ خلال كلمات نتيتاس ـ حماسها الوطنى ورفضها للخيانة فى كلمات سهلة وصور خيالية مألوفة . ولكنها معبرة . فتصف فانيس «بكلب الصيد» . ثم تدعو عليه أن يعمى ويمشى على غير هدى بدون عصاه . وتنسب الوطنية لكل ذات ملاءة . تهش على شاة «تمشى بغير نعال» .

ورغم وطنيتها وحبها لوطنها . فهى أيضا تحب زوجها . فحين يسألها قمبيز لماذا أتت إلى مصر تقول :

نتيتاس :

أتيت أنقذ قومى وموطنى من عذابك

قمبيز :

والزوج يانتيتاس؟

نتيتاس :

وأنقذ الزوج أيضا .

قمبيز (ساخرا) : **ومم ؟**

نتيتاس :

من شدة البلاء وغضب الأرض والسماء

قمبيز (فى غضب) :

اذهبى يابنت فرعون اذهبى
اغرقى باحية النيل اغرقى

نجد فى هذه المسرحية ـ أيضا ـ قدرا أكبر من الحوار مع الذات . يكشف عن المشاعر ودوافع السلوك . مما يعمق الشخصية ويثريها . فالبطلة هنا تجمع بين صفات ابنة مصر وملكة فارس والمرأة التى مازالت تحن إلى الحب . حب الغادر تاسو أوّلا . ثم حب الزوج . وأخيرا حب مصر . فهى المثال الذى يخيل إلىّ أن شوقى كان يحلم به مثالا للمرأة فى مصر . مصر المستقبل الذى كان يبشر به الحاضر ويراه فى إطار الماضى .

أما الرواية التاريخية المصرية الثالثة . «**على بك الكبير**» فلا أظنها تحقق نجاحا كبيرا بوجه عام . أما شخصية آمال فتمثل الصراع بين الحب والواجب . مما نجده بشكل آخر فى شخصية كليوباترا . ثم فى شخصية ليلى التى تتزوج وَرْداً ومازالت تحب قيسا . ولعل خير مايصوره شوقى هنا فى الصراع النفسى الدائر داخل آمال . هو الإحساس بالحب والرغبة ومغالبة النفس . أو بعبارة أخرى الاعتراف بالحب . وهو مالم يوفه شوقى حقه فى «**مصرع كليوباترا**» .

فإذا انتقلنا إلى المسرحيات العربية وجدنا «**مجنون ليلى**» و«**عنترة**» تعالجان الحب فى أعنف صوره . أما «**أميرة الأندلس**» التى تحمل مسرحية شوقى النثرية الوحيدة اسمها،فتبدو لى أكثر صور المرأة التى قدمها شوقى عصرية وإرهاصا بالمستقبل .

أما «**مجنون ليلى**» و«**عنترة**» فتعيد كلتاهما تصوير قصة حب أصبحت من التراث الشعبى العربى الخالد . ولاأظن أن أحمد شوقى قد أضاف الكثير إلى قصة الحب ذاتها . فبعض إنجازه هو مسرحة هذه القصة . أى وضعها فى إطار مسرحى . ترى فيه الشخصيات تتحدث وتفصح عما بداخلها وتتفاعل فيما بينها . أما بعضه الآخر والأهم فهو رسمه لشخصيات ليلى وعبلة من منطلق أكثر عصرية . إن جازلنا استخدام هذا التعبير . عن قصص حدثت منذ مئات السنوات . ومن هنا فلن أطيل فى تحليل الجوانب الأخرى لهاتين المسرحيتين .

أما العنصر المؤثر فى إعادة خلق شخصية **ليلى** وشخصية **عبلة** على حد سواء . فهو هذا العنصر الأخلاقى الذى أبرزه النقاد . بربطه بالتقاليد العربية والمبادىء الإسلامية . تلك التقاليد التى أرى أنها ترجع ـ أساسا ـ إلى تقاليد البادية الشعبية ومايدخل فى نطاقها من عناصر الفروسية والشرف وحرمة الأعراض والديار . وماصاحب تصوير شوقى للموقف والشخصية فى كل من مسرحيتيه مما وصف بمخالفات للعرف السائد . وبينما يصمم شوقى على طهر ليلى وعفافها . ويرى فى تعريض قيس بها فى شعره سببا لغضب أهلها . يؤكد حب ليلى وعشقها لهذا الفتى الذى لايرعى الحرمات . ومن هنا ينشأ الصراع الدرامى فى نفس ليلى بين الحب وبين ماتمليه عليها التقاليد ومايفرضه عليها حبها واحترامها لوالدها وإخوتها وجوفها على سمعتهم وعلى اسمها أن تلوثه الألسن لو تزوجت قيسا .

يقرظ د . شوقى ضيف تصوير هذا الموقف قائلا :

«فى هذه المسرحية استمر التيار الخلق متدفقا وأتيح لشوقى أن يزيد من تدفقه عن طريق بطلة المسرحية ليلى . فقد جعلها تحب حبا عذريا بريئا . لم تدنسه أى لذات حسية . كما جعلها محافظة تحترم تقاليد القبيلة وترعى حق الأبوة وحق الزوجة . وترجع إلى ضميرها فيما تقول وتفعل . وإنها لتموت محبة لقيس ومحترمة لزوجها . لم تفرط فى عرضها وشرفها ولا فى كرامة التقاليد»[٢٩] .

ومن هنا فهو يطلق على المسرحية «**مسرحية الحب الخالص**»[٣٠]
أما مايعيبه على شوقى فهو إدخال «**مادة عصرية**» على «**المادة البدوية**» التى تبدو فيها روح الأسطورة واضحة . ويمثل لذلك بالمشهد الذى تقدم فيه **ليلى ابنَ ذريح** لصاحباتها . فهذا سلوك لم يكن مألوفا فى البادية وإن كان مألوفا فى عصرنا هذا . ومهما يكن الأمر . ففعلة ليلى هذه لاتؤثر إطلاقا على مجرى الأحداث . ويمكن اعتبارها جزءا من الإرهاصات العصرية التى يضيفها شوقى على الخلفية الأسطورية للمسرحية .

وأهم من ذلك فى رأيى المشهد الذى يؤخذ فيه رأى ليلى فى زواجها من **قيس** . فمن شبه المؤكد أن هذا الموقف الذى يشارك فيه والدليلى . **المهدى** . **وابن عوف وليلى** فى الفصل الثالث . هو إضافة من عند شوقى . إضافة عصرية دون شك . ولكن لاأظن أنها تفسد الجو العام للمسرحية . وتتفق مع المنطلق الذى نرى أن **شوقى قد** كتب مسرحياته منه . ومن هنا **فهو مشهد جدير بالاستشهاد به** :

المهدى :

إذن قولى ليلى الرقى

[تظهر ليلى من وراء الستر] :

تبــــقــــــدمى ورحى

حـــلّ ابن عوف دارنـــا

ليلى :

أكـــرم بـــه وأحـــبب

قـــد زارنـا الـغيث فـأهــ ـــلا بـــالـغمام الصـيب

ابن عوف :

أهلا بـــلـــيـل بـــالحيا ل بـــالحجى بـــالأدب

عشت وقـيـــسا فـلـقـــد نوهتما بـــالـــعـــرب

ليلى [بين الخجل والغضب]

أتـقـرن قـيـسا بـنـا يا أمير؟

ابن عوف :

ولم لاوقد جئت من أجله

ومن أنا حتى أضم القلوب وأعطف شكلا على شكله

لـقـد جـمع الحب روحيكما ومـازال يجمع فى حـبـلـه

ليلى [فى استحياء]

أجـــل يـــاأمير عـــرفت الهوى

ابن عوف :

فـــهلا عـــطــفت على أهـلـه؟

[يلتفت إلى المهدى] :

أسـا العـامـرية قلـب الفتـاة يقـول ويـنـطـق عـن نـبـلـه

فـأصـغ لـه وتـرفـق بـه ولايسع ظـلـمـك فى قـتـلـه

المهدى :

أأظلم ليلى؟ معاذ الحنان! متى جـار شـيـخ على طـفـلـه

هـو الحـكـم يـالـيـل مـاحكم خذى فى الخطاب وفى فصله

ليلى :

أقيسا تريد؟

ابن عوف : نعم!

ليلى :

إنـه فـى القلب أو منتهى شغله

ولـكـن أترضى حجـابى يـزال وتمشى الـظـنـون على سـدلـه

ويمشى أبى فـــيـخـفض الجبين ويـنـظـر فى الأرض من ذلـه

يدارى لأجلى فضول الشيوخ ويـقـتـلـى الغمّ من أجـلـه

بيـنـا لـقـيت الأمرين من حماقـة قـيـس ومـن جـهـلـه

فضحتُ به فى شعاب الحجاز وفى حـزنٍ نجد وفى سـهـلـه

فخذ قيس ياسيدى فى حماك

[فى حياء وإباء] :

وألق الأمـــان على رحــلـــه

ولايـفـتـكـر سـاعـة بـالـزواج ولـو كـان مـروان مـن رسـلـه

ابن عوف :

إذن لـن تـقـبـل قـيـسـا ولـن تـــرضى بـــه بـــعلا

إذن أخـــفـق مـــســعـــاى وخـــاب الـقـصـد بـالـلـيـل

ليلى :

على أنك مشـــــكـور ولأأنسى لك الـــــفضلا

وأوصـــيك بـــقـــيس الخيـــر لازلت لـــــــه أهلا

لـــقـــد يـــعوزه حـــام فـــكـــــــن أيها المولى

[تلتفت إلى أبيها وكأنما تحاول أن تحبس فى عينيها دموعا]

أبى كان ورد هاهنا منذ ساعة فـفيم أتى؟ مـايـبـتـغى؟

المهدى :

جاء يخطب

ابن عوف :

ومن ورد ليلى وهل تعرفينه؟

ليلى :

فتى من ثقيب خالص القلب طيب

أتى خاطبا بعد افتضاحى بغيره وعارى. أهذا يابن عوف نجيب

ابن عوف :

أرى زفنى يا ليلى كانت شريفة ولكن جزائى كان غير شريف

ليلى :

أنـطـق ثوبى يـاأمير فـطـالما ظهرت به فى الحى غير نظيف

ابن عوف :

لئن كنت ياليلى بورد قريرة فانى على قيس لحد أسيف

[ثم يخاطب أباها] :

الآن يحفظ الله ياسيد الحمى لقد طال لُبثى عندكم ووقوف

ووقفت يا ليلى

ليلى :

لقد كنت سيدى حليفا لقيس. هل تكون حليفى

ابن عوف :

سألت محالا إنما جئت خاطبا لورد القوافى لالورد ثقيف "[31]"

جدير بالذكر أيضا حديث ليلى مع نفسها فى نهاية المشهد. تلوم نفسها للقرار الذى اتخذته برفض قيس والزواج من ورد. ومرة أخرى عندما يلتقى بها قيس فى ديار زوجها فى آخر المسرحية. حيث تؤكد قسوة التقاليد على الأفراد. و مستخدمة صورة فنية مؤثرة :

كلانـــا قـيـس مـذبـوح قـتـيـــل الأب والأم

طـعـيـنـــان بـسـكـين مـن الـعـادات والـوهـم

ونلاحظ أن الحوار هنا أكثر سلاسة وانسيابا منه فى «**مصرع كليوباترا**». والشعر أكثر رقة وتمشيا مع قصة الحب الخالدة التى مازال الناس يتغنون بالكثير من أبياتها.

أما عبلة فى مسرحية «**عنترة**» ففتاة أقوى شخصية وأشد مراسا. فهى تحب عنترة الأسود الشجاع. ولكن هنا ـ أيضا ـ تقف عقبة فى سبيل زواجها. فعنترة ليس فقط أسود اللون ولكن أباه يرفض الاعتراف ببنوته. ومن هنا يرفض أهل عبلة زواجه بها. ولكن عبلة متمسكة به. تلقاه فى غيبة الأهل والأصحاب. وفى النهاية تتزوجه رغم كل شىء.

وهنا نجد مثالا لفضائل الوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية. وإن كان هناك بعض الإشارات إلى جوانب حسية لهذا الحب. على عكس مايذهب إليه معظم النقاد. كما فى المشهد الذى يجلسان معا يأكلان بلحا :

عنترة : حسبي النوى عبل مافى التمر لى أرب
مبناى كل نواة خالطت فاك
التمر أطيبُ مافيه النواة إذا
مَرّتْ بثغرك أو مسّتْ ثناياك(٣٢)

وصفة هامة أخرى أضافها شوقى لشخصية بطلته عبلة وهى الوطنية والشجاعة فى إبداء الرأى ؛ فهى تلوم قومها لأنهم يخدمون الفرس والروم ولايقيمون لهم دولة كدولتيهما . **وتراها تتحول فى لحظات إلى شبيهة بجان دارك . تلعن الأكاسرة والمناذرة والغساسنة وتخاطب قومها قائلة :**

إلى كم تهيمون تحت النجوم وتفترقون افتراق السبل(٣٣)

أما حبيبها عنترة فشخصية فروسية يبدو وكأنه خطا ـ مباشرة ـ من إحدى أساطير العصور الوسطى . **فهو لايهزم أبدا** . لاينى عن القتال . ولاحدَّ ولاعدَّ لقتلاه .

أما الشعر المسرحى فيجمع ـ هنا ـ باتفاق الآراء بين جزالة اللفظ وحلاوته . وجمال الألحان ورقتها . ومن سمات هذه المسرحية أيضا أنها على غرار رومانسيات العصور الوسطى تجمع بين شعر الحب الرقيق وشعر الحماسة المتدفق .

بقى أمامنا **أميرة الأندلس** وهى ـ كما أشرنا ـ فتاة يمكن أن نظنها ـ لولا الخلفية التاريخية التى تحيط بها ـ فتاة عصرية متطورة . دائمة الحركة والترحال . تقود زورقا سريعا . وتذهب إلى الأسواق تزايد لشراء كتاب ثمين . وتلتقى بفتى يعجبها فيه حبه للكتب وعقله إلى جانب وسامته . وتحدث والدها وَجدتها بصراحة غير معهودة فى فتيات تلك العصور الغابرة .

وهى فتاة تجمع بين الفكاهة والمرح والجرأة والحجا . فإذا لاحت بوادر خطر أو فرض على بلدها قتال . أسهمت بشجاعة وإقدام يُحسد عليها الرجال .

أما الجدة والأم وغيرهما من الشخصيات الثانوية . فقد نجح شوقى إلى حد كبير فى رسم ملامحها بقدر ماتحتاج إليه الأحداث .

يقول د . **محمود شوكت** فى دراسته لمسرحيات شوقى : **إن لمسرحيات شوقى فى العادة بطلين . أحدهما رجل والآخر امرأة . وتتحكم المرأة فى مصير الرجل إلى حد كبير كما فى مصرع كليوباترا . ومجنون ليلى . والست هدى** » . (٣٤)

ويضيف فى مكان آخر من دراسته قائلا :

« أما إذا كان البطل امرأة . جعل شوقى محور حياتها عاطفة الحب . . » (٣٥) **وكثيرا ماينسب إلى البطلة صفات أقرب إلى صفات الذكر » ويشير إلى كليوباترا وبطولتها السياسية وليلى وتمسكها بالواجب . كأمثلة لذلك .**

ويبدو لى أن هناك أكثر من مغالطة . فأميرة الأندلس ـ مثلا ـ هى البطلة . ولاأظن أن هناك بطلا تتحكم فى مصيره .

كما أنه من الصعب فى مسرحية « الست هدى » تصور البطل يشارك « **البطلة** » بطولتها . اللهم إلا إذا اعتبرنا كل أزواجها العشرة أبطالا ! كذلك لاأتصور أن بطلة واحدة من بطلات شوقى يمكن أن تنسب إليها « **صفات أقرب إلى صفات الذكر** » إلا إذا اعتبرنا البطولة السياسة وأداء الواجب صفات موقوفة على الرجال .

ولعله من المناسب أن نختتم بحثنا هذا لمهرجان شوقى وحافظ بكلمات قليلة عن ملهاته الوحيدة « **الست هدى** » التى يقال إنها لاقت أكبر نجاح حققته مسرحياته . أولا : لأنها المسرحية الوحيدة العصرية شكلا ومضمونا . وثانيا : لأنها مسرحية فكاهية ضاحكة يسخر فيها شاعرنا الكبير من كل الرجال العشرة . ومن المرأة زوجة العشرة على التوالى . ويمارس دور المعلم الساخر والناقد الضاحك الجاد فى آن واحد .

يضاف إلى ذلك أننا نجد هنا شعر شوقى وقد تطور واقترب من لغة الكلام أوكاد . فلعل استخدامه للشعر الموزون المقفى كان فى بدء عهده بكتابة المسرحية الشعرية يشكل عائقا فى سبيل حرية التعبير وانسياب الحركة الدرامية وتكلف الحوار فى كثير من المواقف . ثم أخذ يلين وينساب مع الاحتفاظ بجزالته ورصانته . شيئا فشيئا . وحين جرب شوقى النثر لابد أنه كان يحاول استكشاف إمكانية الاستعاضة بالنثر لو خدم هدفه . ولكن عودته للشعر . فى تصويره لشخصية المرأة المزواجة التى تنتهى بالانتصار على جشع الرجال بترك أموالها للخير ونجاحه فى تطويع الشعر لهذا الموضوع اللاهى المستق من قلب الحياة العادية . حياة أفراد الشعب وليس حياة الملوك والملكات والأميرات . إنما يؤكد أن الشعر أداته المفضلة وأنه أولا وأخيرا الشاعر المجدد . الخصب العطاء .

الهوامش

(١) انظر مثلا .

Francoise Basch, **Relative Creatures: Victorian Women in Society and the Novel**, New York, 1974.

Emma Paterson: She Led Women into a **Man's World**, London, 1974.

Shoulder to Shoulder: A Documentary, ed. Midge Mackenzie, ed., London, 1975.

Sheila Row Botham, **Hidden from History**: New York 1974.

(٢) هناك مثلا : طه وادى . صورة المرأة فى الرواية المعاصرة « مركز كتب الشرق الأوسط القاهرة . ١٩٧٣ .

ـ أنجيل بطرس سمعان « صورة المرأة الريفية فى الرواية المصرية » ومنى أبو سنة

«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman.»

فى أبحاث الندوة الدولية عن المرأة الريفية والتنمية . مركز دراسات الشرق الأوسط جامعة عين شمس . القاهرة ١ ـ ٤ ديسمبر ١٩٨٠ . ١٩٨١ .

ـ وقد علمت بعد الانتهاء من هذا البحث أن للدكتورة سهير القلماوى مقالا رائداً فى موضوع المرأة فى مسرح شوقى . نشر فى عدد « الهلال » الخاص بشوق (١٩٦٨) .

ولم اتمكن من الحصول عليه عند كتابة هذا البحث .

(٣) انظر على سبيل المثال :

Albert Hourani, **Arabic Thought in the Liberal Age,** Oxford University Press, London, 1962. Reference to paperback, 1970, edition, pp. 164-5.

(٤) نفس المرجع . ترجمة الكاتبة لفقرة من ص ٢١٥ .
(٥) انظر نفس المرجع . ص ٣٢٥ .
(٦) انظر : مذكرات رائد المرأة العربية الحديثة . هدى شعراوى . دار الهلال . القاهرة ١٩٨١ . ص ٣٥٢ – ٣٧٣ .
(٧) انظر المرجع السابق . ص ٣٢٣ .
(٨) نفس المصدر . ص ٤٠١ .
وبالرغم من أنى لم أوفق فى العثور على هذه القصيدة بعد . فأرجو أن أجدها بمعاونة البحث البيليوجرافى الذى تصدره الهيئة العامة للكتاب بهذه المناسبة بإشراف د . سعد الهجرسى . من الظريف أيضا أن سيد درويش كتب أغنية بعنوان « يابنت اليوم » يحث بنت مصر أن « قومى وطالبى بحقوقك اشمعنى فى أوربا الستات لهم صوت فى الانتخابات » .

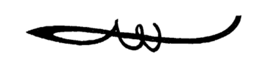
(٩) نفس المصدر . ص ٤٤٠ – ٤٤٤ .
(١٠) شوقى ضيف : « شوقى : شاعر العصر الحديث » دار المعارف القاهرة . ١٩٥٣ . ص ١٦٧ .
(١١) طه وادى : « شعر شوقى الغنائى والمسرحى » . دار المعارف . القاهرة . ط ٢ . ١٩٨١ . ص ٣٣٨ .
(١٢) حافظ إبراهيم ليالى سطيح . مع دراسة تاريخية تحليلة بقلم عبد الرحمن صدقى . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة . ١٩٦٤ . ص ٦ – ٧ .
(١٣) نفس الكتاب . ص ٦ .
(١٤) انظر أنجيل بطرس سمعان « صورة المرأة الريفية فى الرواية المصرية » السابق ذكره . ص ١١٤ – ١١٥ .
(١٥) شوقى ضيف : « شوقى العصر الحديث » المذكور سابقا . ص ٩٤ .
(١٦) انظر مثلا :

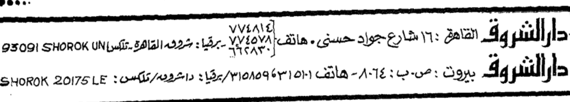
Albert Hourani, Arabic Thought in the Liberal Age
المذكور سابقا . ص ٣٢٥ – ٣٢٦

(١٧) قامت مجلة « الدوحة » القطرية بنشرها مسلسلة فى أربعة أعداد بدءا من العدد ٦٢ (فبراير ١٩٨١) حتى العدد ٦٥ (مايو ١٩٨١) مع تعليق وملاحظات كتبها حسن طلب . هذه المعلومة مستقاة من بحث قدمه د . حلمى بدير عن « شعر الوجدان عند شوقى » لندوة شوقى وحافظ – كلية الآداب . جامعة القاهرة ٩ – ١٣ . أكتوبر ١٩٨٢ . ص ٢٢ . ولم أتمكن من العثور على النص حتى كتابة هذا البحث .
(١٨) انظر مثلا شوقى ضيف : « شوقى شاعر العصر الحديث » السابق ذكره . ص ١٩٦ – ١٩٧ .
(١٩) نفس المرجع . ص ١٨٢ .
(٢٠) انظر مثلا : عبد الحكيم حسان : « أنطونيو وكليوباترا بين شيكسبير وشوقى » . مكتبة الشباب . القاهرة . ١٩٧٢ .
على الراعى : الهلال . يونية ١٩٦٨ .
أحمد عثمان . « كليوباترا وأنطونيو : دراسة مقارنة فى بلوتارك وشيكسبير وأحمد شوقى » بحث ألقى فى ندوة شوقى . بكلية الآداب – جامعة القاهرة . أكتوبر ١٩٨٢ .
(٢١) شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٨٤
(٢٢) انظر مقدمه

William Shakespeare, Antony and Cleopatra, ed. by Ingledew, Longman, London, 1971.

(٢٣) « المسرحية فى شعر شوقى » مطبعة المقطم . القاهرة . ١٩٤٧ ص ٤٥
(٢٤) من الجدير بالذكر أن شيكسبير حين كتب « أنطونيو وكليوباترا » كان قد تمرس على كتابة التراجيديات الشعرية . فقد كتبها بعد « ماكبث » و« عطيل » و« الملك لير »
(٢٥) أحمد شوقى : « قمبيز » المكتبة التجرية الكبرى . القاهرة . د . ت ص ٩٧ .
(٢٦) أحمد شوقى : قمبير الفصل الأول ص ٧ – ٩ .
(٢٧) أحمد شوقى : قمبيز الفصل الثانى . ص ٩١ – ٩٢ .
(٢٨) قمبيز . الفصل الثالث . ص ١٠٨ .
(٢٩) « شوقى شاعر العصر الحديث » . السابق ذكره . ص ٢٤٣ .
(٣٠) نفس الكتاب . ص ٢٤٥ .
(٣١) أحمد شوقى « مجنون ليلى » مؤسسة فن الطباعة . القاهرة د . ت . ص ٧٢ – ٧٥ .
(٣٢) احمد شوقى : « عنترة المكتبة التجارية الكبرى . القاهرة . د . ت . ص ٣٧ .
(٣٣) انظر أيضا « عنترة » ص ١١٨ .
(٣٤) « المسرحية فى شعر شوقى » . السابق ذكره . ص ٤٣
(٣٥) نفس الكتاب . ص ٤٥ – ٤٦ .





دار الشروق القاهرة : ١٦ شارع جواد حسنى • هاتف ٧٧٤٨١٤ ٧٧٤٥٧٨ ٦٦٢٨٣٠ - برقيا : شروق القاهرة - تلكس 93091 SHOROK UN
دار الشروق بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ ٣١٥٢٠١ ٨١٥٠١/ ٣١٥٨٥٩ - برقيا : داشروق / تلكس : SHOROK 20175 LE



الست هدى

تحليل للمضمون الفكرى والاجتماعى

منى ميخائيل

لقد ترك شوقى ـ أمير شعراء اللغة العربية ـ تراثا خارقا . جعله جديرا بلقب « أمير القوافى » و « أمير الشعراء » . ولقد أدى تفوقه الشعرى إلى اهتمام الباحثين بما خلفه من شعر فى « الشوقيات » ، وهو اهتمام يفوق الاهتمام بما خلفه الشاعر من مسرح . خصوصا جوانب الملهاة فى هذا المسرح . ولاشك أن الإسهام المسرحى لشوقى إسهام يستحق الاهتمام والتقدير خصوصا ما يتصل بهذا الإسهام من إقدام على كتابه ملهاة اجتماعية ناجحة .

ولم تحظ مسرحية « الست هدى » وهى ملهاة تقع فى ثلاثة فصول ، باهتمام يناظر ما لاقته مآسى شوقى الأخرى ، وذلك على الرغم من الحفاوة البالغة التى قوبلت بها المسرحية ، خلال فترة عرضها الوجيزة بعد وفاة الشاعر .

ولعلنا نرى فى هذه المسرحية بيانا غير معلن ، يشى بموقف شوقى ، بوصفه نصيرا ، ومدافعا عن حقوق المرأة . وتنم المسرحية كذلك ، وهى آخر أعماله ، عن رغبة الشاعر فى التعبير عن موقف خاص إزاء هذه القضية المحددة . قد يغاير هذا الموقف ملشاع عن شوقى فى بعض الدوائر الأدبية ، تلك التى تعده مناهضا للمرأة . ولكن الحق أن الفنان فى داخله لمس مواطن عميقة الغور وكشف فى هذه المسرحية عن فهم ملحوظ لأزمة المرأة فى المجتمع المصرى فى مطلع القرن العشرين . إننا نواجه ، فى هذه المسرحية ، برغم مرور خمسين عاما على كتابتها ، بوصف دقيق لأوضاع اجتماعية لم يطرأ عليها تغيير كبير . ولن نلجأ فى بحثنا للمسرحية إلى معايير خارجية مثل السيرة الذاتية أو المادة التاريخية ، فهى معايير لا تفيدنا فيما نحن بصدده ، بل تقودنا إلى رؤية زائفة ، تغفل حقيقة أساسية ترتبط بضرورة الاعتماد على النص المسرحى وحده ، فى مناقشة آراء شوقى ومعتقداته . إن إريك بنتلى ، فى كتابه « حياة الدراما » ، The Life of the Drama ، يحذرنا من للفصل بين الفكر والخيال فى العمل الأدبى ، أو النظر إلى أىٍّ منهما بوصفه عالما مستقلا بذاته ، ويخلص إلى أن « العمل المبدع لا ينبع من الذهن وحده ، وإن شكّل فى ذاته بناء عقلانيا ». لقد تلمس شوقى دخيلة النفس الإنسانية ، وما تشتمل عليه من حماقة وقصور ، واتخذ منها موقفا محددا ، تخير له قالبا مسرحيا هزليا ، عبر فى إطاره عن ذلك الموقف بلغة شعرية بالغة الصفاء .

لقد وقع اختيار « أمير الشعراء » و « شاعر الأمراء » على امرأة من

عامة الناس ، تقطن حيا شعبيا ، هو حي الحنفى فى السيدة زينب ، حيث عاش الشاعر فترة من حياته ، كى نقوم بدور البطولة فى مسرحيته ، وذلك لكى يقدم نظرة نافذة إلى حياة الطبقة الوسطى فى مصر . و «الست هدى» امرأة يتهافت على الاقتران بها سرب من الخُطّاب ، يطمع كل واحد منهم فى ثروتها . خصوصا فدادينها العديدة . ولا تزال «الست هدى» تمثل فى عصرنا الحالى نموذجا مألوفا ــ عصريا نوعا ما ــ للمرأة التى تعيش فى مجتمعات ثرية نسبيا ، تقضى حياتها باحثة عن السعادة . لكن الملل والقلق ينتابانها ، ولا توفق فى زواجها .

لقد استطاعت الست هدى ، برغم قيود العادات والتقاليد الطبقية ، أن تحول وجودها المنقوص إلى كيان يتمتع باستقلال ملحوظ ، كما استطاعت ، دون أن تعتمد على حماية أب أو أخ ، ودون أن تخلف ذرية ، برغم حياتها الحافلة ، أن تجيد التعامل مع عشرة أزواج يتعاقبون عليها ، فتحبط تدبيرهم للاستيلاء على ثروتها ، وتحرمهم من الميراث واحدا تلو الآخر ، وتمنح ما تبقى من مصاغها لصاحباتها فى حى الحنفى ، رمزا لتضامنها معهن فى معركتهن المشتركة . وهكذا تقدم «الست هدى» نموذجا لامرأة تتمتع بقدر من التحرر ، برغم ما تخضع له من مصير ينتهى بالزواج أو التعنيس . لقد خصصت أطيانها ، التى يتهافت الجميع عليها ، للأعمال الخيرية ، ودبرت جنازتها على نحو يليق بثرائها ووضعها الاجتماعى ، وقامت بكتابة وصيتها تحت إشراف الباشا قبل موتها بعام كامل ، ولم ترض أن يكون من يتولى توثيقها أقل من «مفتى القطر وقاضى الإسلام»[1] . ولم يشك العجيزى . آخر أزواج الست هدى ، فى حصوله على ثروتها ، ولكن الأغا الذى حمل إليه مضمون الوصية يصدمه بالحقيقة ، فلا يصدق العجيزى أول الأمر أن زوجته قد دبرت التخلص على نحو منظم من كل ما ملكت يداها ، ولا يستطيع تحمل الصدمة فيسقط مغشيا عليه بعد أن قال :[2]

قلبى هدى على النار حيا
قلب الله جسمها فى الجحيم
(ص ٦٤)

وتنتهى المسرحية ببيت يردده الجميع على مسمع من الزوج الواهم والدائنين الذين جاءوا سعيا وراء الثروة المشتهاة ، بعد أن اكتشفوا أن سندات الدَّيْن التى فى حوزتهم لا قيمة لها ، ولذلك يبدو مغزى النصيحة التى يوجهها هذا البيت الأخير إلى كل منهم :

اذهب كُلْ ، اشرب السَّنَدْ
(ص ٦٦)

تبدأ المسرحية بالست هدى ، التى تدور الأحداث حولها . وتتحرك المسرحية من تداعى ذكرياتها عن شبابها وغرامياتها ، على نحو متسلسل فى الزمن ، وتتوالى الذكريات فى وضوح شديد ينم عن فطنة أنثوية ووعى فطرى سليم ، وكأن لسان حال الست هدى ، يلخص الموقف كله فى عبارة تقول «ما أفدح أن يكون للمرء طموح رجل وقلب امرأة» .ونتعرف على الحبكة المسرحية فى المشهد الافتتاحى عن طريق حوار يدور بين الست هدى وإحدى جاراتها ، وتدعى زينب ، تلك التى تروى ما يجرى على ألسنة أهل الحى حول الست هدى وأزواجها المتعددين :

الست هدى

يقولون فى أمرى الكثير وشغلهم
حديثُ زواجى أو حديث طلاق
يقولون إنى قد تزوجتُ تسعةً
وأنى واريْتُ الترابَ رفاق
وما أنا «عزريلٌ» وليس بحالهم
تزوجتُ . لكنْ كان ذاك بمالى
وتلك فَدادينى الثلاثون كلّما
تولّى رجال «جِلَتْنى برجالو
فما أكثرَ عشّاقى
وما أكثرَ خطّابى ! ..
ولولا المالُ ما جاءوا
أذلاء إلى بابى ..
(ص ٨)

وتلخص الست هدى فى هذه الأبيات البارعة مجمل الأزمة ومحور المسرحية . إن وعيها الحاد يجاوز إدراك دوافع خطابها إلى كشف دخيلة ذاتها ، وما تشتمل عليه من خيلاء . ويرجع نجاح هذه الملهاة الاجتماعية إلى أنها لا تهدف إلى تقويم أخلاق للعصر،ولاتدعى أنها تنطوى على أى حتمية تشتمل عليها الحبكة أو الشخصيات . كما أنها لا تطرح قضية جادة . بل يقتصر هدفها الأساسىّ على الإمتاع والترفيه . عن طريق هجاء تهكمى . ينصب على أوجه القصور المتمثلة فى هذه الشخصيات . وترمى المسرحية . دون شك . إلى تقويم نوع من السلوك المعوج . يتمثل فى تهافت الأزواج على المال . لكن المسرحية تحقق غايتها عن طريق السخرية والضحك . وتتوجه بالخطاب الشعرى إلى فطنة القارئ وحسّه الفكاهى . ولذلك يكتسب الضحك سمة فكرية ، ويشتمل الترفيه على دعوة مستنيرة .

يقول أفلاطون : «تعانى النفس فى الملهاة مزيجا من الشعور بالمتعة والألم» ، ويضيف أرسطو فى كتابه «فن الشعر» قائلا : «إننا نتأثر بإدراك قصور الآخرين» . ونحن نعرف أن الملهاة أكثر مراوغة من المأساة ، ذلك لأن ما يروق عصرا من العصور أو أمة من الأمم . قد لا يروق غيرهما بالضرورة . لكن جاذبية العنصر الكوميدى فى «الست هدى» لا تخضع لمثل هذا التصنيف المتعسف .

لقد نجح شوقى بهذا العمل فى إثارة وعينا النقدى ، ذلك الوعى الذى يصل بين البشر جميعا ، وجعلنا نضحك من رذائل شخصياته

وأوجه قصورها ، ولم يقتصر نقده على عصره فحسب ، بل جاوزه ليمتد فيشمل البشرية جمعاء .

ولم تنج الست هدى ــ بكل سحرها وخيلائها ــ من تهكمه الرقيق . وهى تحلل دوافعها الكامنة تحليلا نفسيا واقعيا ، فتكشف عن تلك الدوافع الخاصة التى تدفع بها إلى السعى وراء سعادة بعيدة المنال ، وتظل سادرة فى سعيها الدءوب برغم إدراكها المؤلم لوجود تلك الهوة العميقة التى تفصل بين طبيعة الرجال وطبيعة النساء ، وتفصل بين دوافع كلا الجنسين فى الإقدام على الزواج .

لقد مات عنها زوجها الأول مصطفى فى سن مبكرة ، ذلك الذى كان :

حسينَ يمشى تـخـالـه نخلة «المـرج» ماشيهْ

وظلت تنعيه طوال حياتها . ولم تستطع نسيانه . أو التوقف عن حبه . فقد كان الرجل الوحيد القادر على تخليصها مما هى فيه . إذ لم يسع إليها طمعاً فى مالها . لقد تزوجته فى العشرين من عمرها . ومات عنها ، دون أن تجاوز هذه السن (وستبقى فى العشرين منذ ذاك الحين ، كما تدعى فى اللازمة التى تتكرر لتذكرنا بالزهو الفارغ للأنثى) وظلت بعده دون زواج خمسة أعوام كاملة .

ويبدو التنوع فى هيئات أزواجها ومهنهم ورذائلهم ومساوئهم . فضلا عن أوجه القصور والخلل فى نفوسهم . ويبدو ذلك كله كأنه تنوع غير محدود يشمل الجنس البشرى كله . لقد أتيح لكل هؤلاء الأزواج . العمدة منهم . والكاتب . والصحفى الشهير والفقيه . والضابط والمحامى . والعاطل على السواء . فرصة الاحتفاظ بالست هدى . لكنهم أخفقوا جميعا دون استثناء . فتمضى مواصلة بحثها عن الزوج المثالى .

وترجع أسباب ذلك الإخفاق إلى حرص الأزواج على شئ واحد فحسب . هو الاستيلاء على ممتلكات زوجتهم . وهى ما زالت على قيد الحياة . ومن الواضح أن أحمد شوقى يكشف عن مقصده من خلال التعريض بما يعده سلوكا شاذا من جانب هؤلاء الأزواج الطفيليين . أولئك الذين يسعوْن ــ فى أول الأمر ــ إلى أن يستحوذوا على الست هدى وعلى تعاطفنا فى الوقت نفسه . لكنهم سرعان ما يسلكون سلوكا لا يتفق والسلوك القويم . ولذلك ينتهى الأمر بنا إلى ازدرائهم . وعندما يطلب المحامى العاطل من زوجته أن تبيع أطيانها كى تساعده فى عمله ، بعد أن تؤدى عنه ديونه المتراكمة بسبب تعاطيه الخمر ، تصيح به الزوجة قانطة :

لولا فـدادينى وغلاَّتُـهـا ما طاف إنسان على بالى
بها تـزوجتُ وفى قُطنِها كـفَّـنتُ أزواجى وخـطـابى
(ص : ٣٨)

وتسارع الست هدى فتستدعى صديقاتها فى حى الحنفى . فتحضر لجارات مسلحات بالمكانس وأدوات الطهى ، ويطاردن الزوج الطفيلى ، فى حين يفر وكيله أثناء العراك الدائر ، ليذهب دون رجعة . ويصارح الزوج الست هدى بمقصده دون مواربة ، بقوله :

إنى لَـمْ أخْـطـبْـكِ يـا هـدى لـفـرطِ حُسْنِكْ
ولا تـزوجـتُـكِ يَـا صـغـيرتى لِسـنّكْ
ولا وقـعـتُ فى الـبـلاء لسَوَادِ عـيـنـكْ
(ص : ٣٩)

فهو يؤكد لها أنه ما تزوجها إلا لأطيانها . وعندئذ تقرر الست هدى ، تلك المرأة الحصيفة التى تحتفظ بالعصمة فى يدها ، أن ترد الإهانة بالانفصال عن المحامى الذى وقع عليه اختيار شوقى كى يواجه هذا المصير . ويختتم الشاعر الفصل الثانى بعودة ثانية إلى تحذير النساء من التفريط فى حقوقهن .

وتتصاعد هذه النغمة مع تزايد اضطلاع الست هدى بمسئولية تصريف أمور حياتها . والتحكم التام فى ممتلكاتها . حتى يصل الأمر إلى الذروة فى الفصل الأخير ، حين تحرم الطامعين جميعا من الميراث لتمنحه لمن يستحقه فحسب . لقد حرصت الست هدى طوال الوقت على الاحتفاظ بانتمائها إلى بنات جنسها . وحملت إلى نساء اليوم رسالة محددة . تتمثل فى دعوتهن إلى الخروج من دوائر الحماية الاجتماعية . والسعى لاكتساب الاكتمال الإنسانى . ويتساوق مع هذه الدعوة إيمانها بأن يظل الزواج رابطة أساسية تضفى الشرعية على أعمق الغرائز الإنسانية غورا . وكلما تواءم الرباط الشرعى مع ذلك الموقف الاجتماعى . تحققت السعادة الإنسانية على أسس سليمة .

لقد جسَّد شوقى كثيرا من القيم السائدة فى القرن التاسع عشر المرتبطة بوضع المرأة . لكن تصويره لشخصية الست هدى يتسم . برغم ذلك ، بحيوية مدهشة . ويكشف بوضوح عن تفاعله مع حركة التحرر التى اتسع نطاقها . وأخذت تهز المجتمع المصرى وتشغله فى مناقشات حامية . كانت تدور بين كبار المحافظين ودعاة الاتجاه التحررى من المصلحين الاجتماعيين . أمثال قاسم أمين . ورشيد رضا وغيرهم . ولم يكن شوقى ليتقاعس . وهو الذى لم يكن يفوته التعقيب بشعره على الأحداث الجارية ، عن الاشتراك بقصائده فى المناسبات الهامة ، التى تعد علامات على طريق الحركة النسائية فى مطلع القرن :[٣]

هـذا رسول الـلـه لم يـنـقِصْ حُقوقَ المؤمناتِ
الـعـلـمُ كـان شريـعـةً لـنـسـائـه المتفقهاتِ
رضْنَ الـتـجـارةَ والسـيـاسةَ والـشـئونَ الأخـريـاتِ
ولـقـد عَـلَتْ بـبـنـاتِـه لجُجُ الـعـلوم الزاخـرَاتِ
كـانـتْ سُـكـيـنـةُ تملأُ الـ دنـيـا وتهزأُ بـالـرُّواةِ
روت الحديثَ وفسرت آيَ الـكـتـابِ البـيّـنـاتِ
وحضـارةُ الإسلام تـنـطقُ عن مـكـانِ المسلماتِ
مصـرُ تجدد مجدهـا بـنـسـائها المـتـجـدداتِ

لقد كتب شوقى وحافظ القصائد الكثيرة لتأييد قاسم أمين والحركة النسائية ، وتصديا بشكل عام للعقبات التى تعوق تقدم

المرأة ، وأدانا ـ مع قاسم أمين ـ أولئك الذين يحاولون تشويه تعاليم الإسلام . كي تتلاءم مع مقاصدهم . وعبر حافظ عن هذه الصحوة الاجتماعية عندما أطلق صيحته الشهيرة :[٤]

أقاسمُ إن القومَ ماتت قلوبُهم ولم يفهموا في السِفرِ ما أنت كاتبه

إلى اليوم لم يُرفع حِجابُ ضلالِهم فمَنْ ذا تناديه ومن ذا تعاتبه

إن تحليل المضمون الفكرى الاجتماعى للمسرحية لا يقلل من قيمة النص الشعرى للست هدى ، ذلك النص الذى ينتمى إلى بقية أعمال شوقى بشكل عام ، كما أن هذا يعد تعبيرا ، فى الوقت نفسه ، عن الاتجاه الذى تركز حول الدعوة إلى تحرير المرأة العربية فى العصر الحديث . ولقد نجح شوقى فى اتخاذ موقف واضح إزاء هذه القضية ، وقدّم شخصيات تتمتع بخصوصية إنسانية ونفسية متميزة . كما استطاع أن يفجر إمكانات جديدة للكوميديا . وللخطاب الشعرى على السواء .

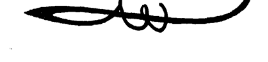
لقد اعتمد شوقى على الأوزان التقليدية للشعر الغنائى دون أن يعوقه ذلك عن الاستغلال البارع للمستويات اللغوية المتعددة ، تلك المستويات التى تنسجم مع المضمون الفكرى ، فجاء الحوار وجيزا ، سريع الإيقاع ، على عكس مسرحياته الأخرى التى تحتشد بقصائد مطولة . ولقد أدت استجابته للمضمون الفكاهى فى المسرحية إلى اختيار معجم لغوىّ يستمده الشاعر من أشكال الكلام فى الحياة اليومية ، الأمر الذى جعل شوقى يقترب فى هذا العمل اقترابا ملحوظا من إيقاع الحياة العصرية .

الهوامش :

(١) شوقى ضيف . شوقى شاعر العصر الحديث . دار المعارف . مصر .
(٢) أحمد شوقى . الست هدى . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٨٢ .
(٣) الشوقيات ـ ١ ـ ص : ١٠٤ ـ ١٠٥ . نقلا عن منح خورى . ص : ١٢٧ . انظر :

Mounah A. Khouri, Poetry and the Making of Modern Egypt (1882-1922), Leiden, E. J. Brill 1971.

(٤) ديوان حافظ إبراهيم ـ ١ ـ ص : ٨٨ . نقلا عن منح خورى السابق . ص ١٢٨ .



الأندلس في شعر شوقي ونثره

محمود علي مكي

تمهيد : يتفق مؤرخو أدبنا العربى الحديث . على أن النهضة الكبرى التى بدأت تغير معالم الحياة فى مصر منذ أوائل القرن التاسع عشر . قد آتت أكلها فى ميدان الأدب خلال النصف الثانى من هذا القرن . ولا شك فى أن محمود سامى البارودى (١٨٣٩ ـ ١٩٠٤) هو رائد هذه النهضة الكبرى فى ميدان الشعر ؛ فهو الذى يقف على رأس هذه المرحلة الجديدة التى تعارفنا على أن نسميها بعصر «الإحياء» ؛ فهو الذى عرف كيف يخلص الشعر العربى من تلك التمارين اللفظية المثقلة بضروب المحسنات البديعية المفرغة من كل مضمون . والتى أحالت الكلمة الشعرية إلى ضرب من ضروب اللغو . وكان من المفارقات الطريفة أن التجديد الهائل الذى أجرى به البارودى دماء جديدة فى عروق الشعر العربى . إنما كان ارتداداً إلى الماضى ونظراً إلى الوراء . فقد استوحى نماذجه فى شعره من روائع الشعراء القدماء ولاسيما فحول العصر العباسى . ومع ذلك فهو لم يكن مقلداً يعمد إلى مجرد المحاكاة . وإنما أحسن تمثل التراث الشعرى القديم . ثم أخرج لنا بعد ذلك من فيض عبقريته شعراً عليه ميسم شخصيته القوية . معبراً به عن طوية نفسه . ومصوراً به بيئته وعصره تصويراً لا مثيل له فى صدقه وحرارة تعبيره . وكأنما أراد البارودى أن يعلم أهل جيله كيف يكون تقدير التراث القديم وحسن استيحائه والانتفاع منه . فجمع من شعر فحول العصر العباسى مجموعة ضخمة من المختارات . بلغت نحو أربعين ألف بيت انتخبها لثلاثين شاعراً . وكان ذوق البارودى فى هذه المختارات لايقل عن ذوقه فى صياغة شعره . ويزيد تقديرنا لصنيع البارودى فى منتخباتـه أن العالم العربى آنذاك كان حديث عهد بالمطبعة،وأن معظم من انتخب البارودى لهم من الشعراء كانوا يقبعون فى ظلام النسيان . إذ كانت دواوينهم لا تزال مخطوطة بعد .

ولا يلبث الغرس الذى تعهده البارودى بشعره وبمختاراته أن يؤتى أكله فى جيل تلاميذه الذين ساروا على دربه . وعدوه أستاذهم بغير منازع . وأهم هؤلاء إسماعيل صبرى (١٨٥٤ ـ ١٩٢٣) وأحمد شوقى (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧٢ ـ ١٩٣٢) . على أن شوقى هو الذى تسلم راية الشعر من يد البارودى ؛ وهو أخصب أعلام هذا الجيل شاعرية . وأبعدهم أثرا لا فى مصر وحدها . بل فى العالم العربى كله .

وقد جمعت بين الشاعرين الكبيرين مشابه كثيرة ، أولها أن كليهما كانت تجرى فى عروقه دماء غير مصرية ، فالبارودى كان ينحدر من

أصول جركسية مملوكية ، وشوقى يذكر فى ترجمته لنفسه أن أصله قد اجتمعت فيه خمسة أجناس : العرب والأكراد والترك واليونان والجركس . ومع ذلك فقد كان كلاهما أصدق معبر عن القومية المصرية التى كانت وثيقة الارتباط بفكرة الأمة الإسلامية . وبعالم العروبة الذى كان يتحول إليه مركز الثقل فى دائرة تلك الأمة الإسلامية . وفى ذلك أقوى برهان على بطلان الدعاوى العرقية العنصرية وضآلة تأثيرها بالقياس إلى مايعنيه التراث الثقافى والحضارى فى الانتماء الفكرى والقومى . فجركسية البارودى لم تحل بينه وبين الاضطلاع بدوره السياسى الكبير فى أكبر ثورة قومية تفجرت فى مصر فى القرن الماضى وهى الثورة العرابية . كما أنها لم تمنعه من القيام بدوره الثقافى والفكرى الأكبر فى تجديد الآداب العربية . والدماء الأجنبية التى انحدر من مزاجها شوقى لم تنتقص من مكانته الكبرى حينما تحول فى الشطر الثانى من عمره إلى أبلغ لسان ناطق باسم الإسلام والعروبة والقومية المصرية .

وثانى ما يجمع بين الشاعرين أيضا انتماء كل منهما إلى أعلى طبقات المجتمع . أما البارودى فكان من الأرستقراطية العسكرية التى كانت السلطة الحاكمة تحابيها . وتختصها بالامتيازات دون الضباط المصريين . ولكن الغريب هو أن البارودى كسر هذا الطوق . والتحم بثورة الفلاحين التى حمل عرابى رايتها . وضحى فى سبيل ذلك بالجاه والسلطان . بل بحريته نفسها . وأما شوقى فصحيح أنه بدأ حياته خادما للأسرة الخديوية . معتزا بلقبه «شاعر العزيز» . ولكن كان من حظه وحظ مصـــر أن مسيرة حياته تغيرت خلال الثلث الأخير من عمره . فتحول إلى شاعر الشعب الناطق بلسانه المدافع عن كفاحه . ولا يهمنا ما إذا كان ذلك موقفا اختاره شوقى لنفسه أو شيئا فرضته عليه الظروف فرضا . فالعبرة بواقع الأمر . والأعمال بخواتيمها كما يقال .

وأمر ثالث جمع بين الشاعرين الكبيرين . وهو أن كليهما تعرض لتجربة إنسانية كانت عميقة الأثر فى حياة كل منهما وشاعريته . وهى تجربة النفى . أما البارودى فقد انتهت مساهمته فى الثورة العرابية وفشل هذه الثورة إلى قبض سلطات الاحتلال عليه . وإبعاده إلى جزيرة سرنديب حيث قضى نحو ثمانية عشر عاما (١٨٨٢ ــ ١٩٠٠) . وأما شوقى فقد أدت به صلته بالخديو عباس حلمى إلى أن نفته السلطة الاستعمارية نفسها إلى إسبانيا . منذ نشوب الحرب العالمية الأولى . وإعلان الحماية على مصر حتى نهاية الحرب (١٩١٤ ــ ١٩١٩) ومن المعروف أن مثل هذه التجارب القاسية بكل ما تعنيه من عذاب وألم . كثيراً ما تعود بخير كثير على العبقرية الشاعرية . إذ تسمو بها وتطهرها . فتخرج من المحنة نقية مصقولة متوهجة . كما يخرج معدن الذهب من نار المصهر سبيكة خالصة صافية . ونحن لو تأملنا شعر البارودى لوجدنا أن نتاجه خلال السنوات الأخيرة من عمره كان أروع ما جاد به لسانه وأكثره حرارة وصدقا . وأما تجربة شوقى فى المنفى فهى التى نحاول أن نختصها بالدراسة بعد أن نقدم لها بحديث عن صلة شوقى بالأندلس قبل تجربة النفى .

نبذة ببليوجرافية :

على أننا لانزعم أننا سنأتى بجديد كثير فى هذه الدراسة ، فما أصعب أن يأتى الباحث بشىء جديد عن شوقى بعد نصف قرن من وفاته . وهو الذى «ملأ الدنيا وشغل الناس» فى حياته ، وكتبت عنه وحول شعره مئات الدراسات والأبحاث التى تستعصى على الحصر . وكان من الطبيعى أن تظفر فترة المنفى من حياة شوقى بعناية من كتبوا عنه طوال السنوات الماضية ، ولسنا بحاجة إلى الإشارة إلى هذه الدراسات التى تحتاج إلى مجلد خاص لتعدادها ، غير أننا سوف نكتفى بالتنويه بما أفرد منها لشوقى فى المنفى ، وأخص من بينها ثلاثة . أولها دراسة لأستاذنا **أحمد الشايب** بعنوان «**شوقى فى الأندلس**» فى كتابه «**أبحاث ومقالات**» (القاهرة ، ١٩٤٦) ، وهى دراسة صور لنا فيها الظروف النفسة التى أحاطت به فى أثناء مقامه فى إسبانيا . والثانية محاضرة بعنوان «**شوقى فى الأندلس**» للأستاذ الدكتور **أحمد أحمد بدوى** ألقاها فى مقر الجمعية الجغرافية المصرية فى ٧ مارس سنة ١٩٦١ ثم نشرت فى سلسلة المحاضرات العامة التى تضمنها الموسم الثقافى لجامعة القاهرة فى السنة المذكورة . وهى تتضمن عرضا شاملا طيبا لإنتاج شوقى الأدبى خلال مدة منفاه فى الأندلس .

وأما الثالثة فهى دراسة الأستاذ الدكتور **صالح الأشتر** «**أندلسيات شوقى**» المنشورة فى دمشق سنة ١٩٥٩ . وهى خير ما كتب فى هذا الموضوع وأكثره تفصيلا . إذ إن هذا البحث لم يعد مقالا أو محاضرة . وإنما هو كتاب كبير يضم أكثر من مائتى صفحة . وقد جمع فيه كاتبه بين دقة العالم وذوق الأديب . ولعل صاحبه أراد أن يرد به بعض دين شقيقتنا العزيزة سوريا نحو أمير الشعراء الذى كتب للشام وفى ربوع الشام عدداً من أروع قصائده . وأحفلها بالحب والتقدير . فإن يكن الأمر كذلك فقد رد الدكتور الأشتر الدين فأحسن الأداء . ووفى فأجمل الوفاء . وله منا بعد ذلك أجمل تحية وأجزل شكر لما أفدنا من عمله .

سنوات الدراسة فى فرنسا (حتى سنة ١٩١٤)

متى بدأت صلة شوقى بالأندلس وثقافتها وأدبها ؟

حينما بدأ شوقى حياته الشعرية مادحا للخديو توفيق فى سنة ١٨٨٨ . وسنه تناهز العشرين لم تكن الأوساط الأدبية فى مصر تعرف عن الأندلس إلاشيئا قليلا غير ذى بال . ولنذكر أن المثل الأعلى لهذا الجيل من شباب الأدباء كان البارودى الذى وجه أنظار المتأدبين إلى روائع الأدب القديم سواء بنظمه أو بما اختاره من نفائس شعراء العصر العباسى . على أننا لو تأملنا «**مختارات البارودى**» لرأينا أن نصيب الأدب الأندلسى منها كان منعدما أو شبيها بالمنعدم ، إذ كان جل اهتمامه موجها للشعراء المشارقة . فكان أعظمهم حظا من اختياره أبو تمام . والبحترى . وابن الرومى . والمتنبى ، والشريف الرضى من متقدمى العصر العباسى . والأرجانى ، وسبط بن التعاويذى من متأخريهم . أما المغرب والأندلس فلا نكاد نجد فى هذه المختارات التى انتظمت ثلاثين من شعراء العربية لأحد من شعرائهم باستثناء ابن هانىء . وحتى ابن

هانىء هذا لا نعده أندلسيا إلا من قبيل التجوز ، فهو على الرغم من مولده ونشأته الأولى فى الأندلس لم ينبغ فى الشعر إلا فى بلاد المغرب فى ظل الدولة العبيدية الفاطمية . وهكذا نرى أن ما كان يعرفه شباب المتأدبين فى أواخر القرن الماضى عن الأدب الأندلسى لا يكاد يذكر ، لا سيما وأن حركة إحياء التراث الأدبى التى وافقت هذه الفترة لم تشمل أدب المغرب والأندلس إلا فى أضيق الحدود .

على أن فترة السنوات الثلاث التى قضاها شوقى فى فرنسا مبعوثا من قبل الخديو توفيق لكى يستكمل دراسته فى الحقوق كانت كفيلة بأن تصل شاعرنا بالأندلس وثقافتها ولو عن طريق غير مباشر . فقد قضى شوقى معظم هذه الفترة فى مونبلييه فى جنوب فرنسا . وهى منطقة ذات صلات تاريخية قديمة بالأندلس . ويحدثنا شوقى فى مقدمة طبعته الأولى للشوقيات[1] عن عطلة قضاها بعد مضى السنة الأولى من دراسته فى المناطق الجبلية من الريف الفرنسى على الحدود الفاصلة بين فرنسا وإسبانيا ، وكان قد التمس من الخديو أن يأذن له فى العودة إلى مصر لقضاء العطلة بين أهله ، ولكن الخديو رأى أن يقيم فى أوروبا أربع سنوات كاملة . وأرسل إليه خمسين جنيها لينفقها فى رحلة يقوم بها لأى بلد غير مصر . فاختار شوقى منطقة جبال البيرينيه الشرقية . وعن هذه الرحلة يقول :

«وكانت الدعوات قد توالت علىَّ من الفرنساويين رفقائى فى المدرسة بالذهاب إلى مدنهم المتفرقة فى الجنوب وقضاء بعض الأيام فى ضيافتهم هناك . فقضيت نحو شهرين كنت فيهما قرير العين طيب النفس ، حيث التفت رأيت حولى مناظر رائعة ومجالى شائقة . ومعالم للحضارة فى أقصى القرى شاهقة . وآثاراً لدولة الرومان . تزداد حسنا على تقادم الزمان ، وعرفت الفلاح الفرنساوى فى داره . وكنت ألقاه فى مزرعته . وأماشيه فى الأسواق . فيخيل إلىَّ أنه قد خلف العرب على قرى الضيف وإكرام الجار . وكان أعجب ما رأيت مدينة «كركسون» : وجدتها قسمين . ووجدت القوم عليها صنفين : فمنهم الباقون إلى اليوم كما كان عليه آباؤهم فى القرون الوسطى . بناؤهم ذلك البناء ، ولباسهم ذلك اللباس ، وعاداتهم وأخلاقهم تلك العادات والأخلاق ، والآخرون خلق جديد وشعبة كسائر شعب الأمة فى أخذهم بأسباب التمدن العصرى . وبالجملة كانت نتيجة هذه النقلة من أَجَلِّ نِعَم الله على ، وأسنى أيادى الخديو السابق عندى» .

شوقى على مشارف الأندلس :

لقد كان شوقى فى رحلته هذه التى قام بها فى صيف سنة ١٨٩١ على مشارف الأندلس . ولو أنه حاول أن يعرف شيئا عن تاريخ هذه المنطقة لتبين أن مدينة «كركسون» التى قال إنها أعجب ما رأى ليست إلا «قرقشونة» التى فتحها المسلمون وأقاموا فيها ردحاً من الزمن » على مقربة من قرقشونة هذه (Carcassone) وعلى بعد بضعة كيلو مترات إلى شمالها الغربى استشهد والى الأندلس على عهد **عمر بن عبد العزيز ، وهو السمح بن مالك الخولانى** فى معركة دارت قرب طلوشة (تولوز Toulouse) فى يوم عرفة سنة ١٠٢ (١٠ يونيه ٧٢١) . وبعد ذلك بعشر سنوات اقتحم عامل الأندلس الجديد **عنبسة بن سحيم الكلبى** هذه المنطقة من جنوبى فرنسا . فحاصر قرقشونة وفتحها وعقد مع أهلها معاهدة مذكورة فى كتب التاريخ الأندلسى . وكان ذلك فى سنتى ١١٢ و ١١٣ (٧٣٠ ـ ٧٣١)[2] . وإذا كان شوقى قد راعه فى رحلته تلك أن يرى الفلاحين الفرنسيين فى كركسون محافظين على تقاليدهم وعاداتهم الموروثة عن العصور الوسطى . وأن يلاحظ أنهم كانوا كما لو قد ورثوا عادة العرب فى قرى الضيف وإكرام الجار فقد كان حريا به أن يعرف أنَّ وراء هذه المنطقة وعلى مقربة منها بلاداً أكثر اصطباغا بالصبغة العربية هى إسبانيا وريثة الحضارة الأندلسية . غير أن ثقافة شوقى المحدودة آنذاك ـ وكانت سنه لا تجاوز الثالثة والعشرين ـ ما كانت تعينه على ذلك . وقد راعته حضارة الرومان وآثارهم . ولكنه لم يتح له أن يعرف شيئا عن صلة هذه المنطقة من الريف الفرنسى بحضارة العرب والإسلام .

وفى باريس عرف شوقى **الأمير شكيب أرسلان** (١٨٦٩ ـ ١٩٤٦) . فانعقدت بين الرجلين صداقة متينة . أشار إليها شوقى فى شعره . ونوه بأن صاحبه هو الذى اقترح على الشاعر أن يسمى ديوانه بالشوقيات عند نشره .[3] وقد كان الأمير **شكيب أرسلان** أول مثقف عربى يهتم بتاريخ الأندلس . ويكتب فيه عديدا من الدراسات ، وهو أول من حقق من العلماء العرب تاريخ الفتوح العربية فى فرنسا وماجاورها من البلاد الأوروبية[4] . كما ترجم عن الفرنسية **«رواية آخرينى سراج»** للكاتب الفرنسى **شاتوبريان** (عاش بين سنتى ١٧٦٨ و ١٨٤٨) وأضاف إلى ترجمته خلاصة لتاريخ الأندلس حتى سقوط دولة غرناطة . وقد كانت هذه الصلة كفيلة بأن يوجه أرسلان صاحبه الشاعر إلى الاهتمام بتاريخ الأندلس وبأدبها . غير أننا لا نجد شوقى ينشط إلى شىء من ذلك .

شوقى والشعراء الرومانسيون :

ولا شك فى أن مقام شوقى فى فرنسا قد أعانه على إتقان اللغة الفرنسية والاتصال بآدابها . وهو نفسه يشير فى حديث له مع سليم سركيس إلى **«كلفه بقراءة كتب الآداب الفرنساوية وعلى الأخص تآليف فكتور هوجو . وموسيه . ولا مرتين»** . بل يغلو فى تصوير هذا الكلف فيقول : **«ولقد كدت أفنى هذا الثالوث ويفنينى»** (كذا !)[5]

ويضرب شوقى مثلا على ذلك بترجمته لقطع من الشعر **لفيكتور هوجو**[6] ، ونعرف له أيضا قصيدة مزدوجة عرَّبها عن فصل ورد فى جريدة «الديبا Le Debat» الفرنسية[7] ، وقطعة للشاعر **ألفرد دى موسيه** حول السرقة الشعرية[8] . وتعريبا لأبيات للشاعر الفرنسى **بول أرمان سيلفيستر** (الذى عاش بين سنتى ١٨٣٧ و ١٩٠١) بعنوان **«المرأة زهرة باقية»**[9] ، وترجمة لأبيات على **لسان هملت** من رواية **شيكسبير** ، وأغلب الظن أن شوقى استخدم فى عمله ترجمة فرنسية لرواية **شيكسبير** . إذ إن معرفته بالإنجليزية لم تكن تسمح بالترجمة عنها بشكل مباشر[10] . ويذكر شوقى كذلك أنه

ترجم أثناء سنى دراسته قصيدة «**البحيرة**» من نظم **لامرتين** «**وهى آية من آيات الفصاحة الفرنساوية**» **وأنه أرسل هذه الترجمة إلى عبد الرحمن باشا رشدى** لكى يطلع الجناب الخديوى عليها. فلما عاد إلى مصر رأى أن الترجمة قد ضاعت[11].

غير أن هذه الترجمات المتواضعة لا تكفى لتصديق ما يزعمه شوقى من أمر «**إفنائه لثالوث الشعراء الفرنسيين وفنائه فيه**». إذ إن تأثره بهؤلاء الشعراء محدود جداً. لا يكاد يتجاوز إعجابه بهم وتعريبه لقطع من شعرهم. ولو أنه تعمق قراءتهم وتمثل شعرهم على نحو خير مما فعل لكان ذلك طريقا إلى وصله بتأريخ الأندلس وثقافتها وصلا وثيقا. ولأعانه على أن يستلهم من التاريخ الأندلسى عناصر كان يمكن أن تثرى ثقافته. ذلك أن إسبانيا وعصورها الإسلامية بصفة خاصة كانت قد أصبحت خلال القرن التاسع عشر موضوعا يستثير قرائح الشعراء. بدأ ذلك منذ **شاتوبريان** (١٧٦٨ – ١٨٤٨) صاحب رواية «آخر بنى سراج» التى نشرت فى سنة ١٨٢٦ مستوحيا أحداثها من تاريخ غرناطة الإسلامية. وهذه هى الرواية التى ترجمها **شكيب أرسلان** صديق شوقى كما سبق أن ذكرنا. ومع ازدهار المذهب الرومانسى فى فرنسا يزداد اتجاه الأدباء الفرنسيين إلى الموضوعات المستلهمة من تاريخ الأندلس. أو من حياة المجتمع الإسبانى المتأثر فى عاداته وطباعه بماورثه عن مسلمى الأندلس. نرى مظهراً لذلك فى إنتاج الكاتب **بروسبير ميريميه** (١٨٠٣ – ١٨٧٠) ولا سيما فى «**مسرح كلارا غزول**» (سنة ١٨٢٥) وفى روايته المشهورة «**كارمن**» (سنة ١٨٤٣) التى طار صيتها بعد أن تحولت بفضل موسيقى بيزيه إلى أوبرا مشهورة تعرض فى مختلف المسارح الأوروبية. ويبلغ الاهتمام بالأندلس ولا سيما غرناطة الإسلامية مداه فى شعر **فيكتور هوجو** (١٨٠٢ – ١٨٨٥). ونخص بالذكر من إنتاجه ديوانه «الشرقيات Les Orientales» (١٨٢٩) الذى صور لنا فيه غرناطة فى صورة مثالية مشيداً بطابعها الشرقى. وظل اهتمام هوجو بالموضوعات الإسبانية ذات الطابع التاريخى فى كثير من القصائد التى يتألف منها ديوانه «**أسطورة العصور** La Légende des Siècles» (سنة ١٨٥٩). ومثل ذلك نجده أيضا فى بعض آثار **ألفريد دى موسيه** (١٨١٠ – ١٨٥٧) مثل مجموعته «**قصص من إسبانيا وإيطاليا**» (سنة ١٨٣٠)[12].

فأين كان شوقى من كل هذا الأدب الرومانسى الفرنسى الذى كان يلح إلحاحا شديداً على الموضوعات المستوحاة من إسبانيا ومن ماضيها العربى؟

بين الشعر العربى والثقافة الأوروبية:

الحقيقة أن شوقى كان بعيداً جداً عن التأثر الحقيقى الواعى بهؤلاء الأدباء على الرغم من إدلاله بإعجابه الكبير بهم إلى حد الفناء فيهم، وأن ما صرح به **لسليم سركيس** وما طنطن به من أسماء الأدباء الفرنسيين فى مقدمة الشوقيات لا يعدو أن يكون دعوى عريضة أراد أن يبهر بها أنظار القراء. **لقد عرف شوقى حقا بعض هذه الأسماء اللامعة فى سماء الأدب الفرنسى، ولكن معرفته بهم كانت سطحية** عابرة. فهو لم يُعَنِّ نفسه ببذل الجهد فى قراءة آثارهم والاستفادة منها. بل كان فى أثناء إقامته فى فرنسا أكثر عناية بالشعر العربى واستظهار بعض دواوينه. ويصدق **ذلك قول شكيب أرسلان** عنه إنه حينما عرفه فى باريس فى سنة ١٨٩٢ كان يحمل معه ديوان **المتنبى** وكان يحفظ منه الكثير[13]. وهذا أمر غريب، **لأن ديوان المتنبى** ماكان ليفوت شوقى فى مصر لو أنه أجله قليلا إلى حين عودته إلى أرض الوطن، وكان الأولى به أن يعمل بما أوصاه به الخديو من الاستفادة بكل دقيقة من وقته فى أوروبا لدراسة «الآداب الفرنسوية»[14]. على أن شوقى يبدد لنا بأخرة من عمره كل ما زعمه من قبل حول طلبه العلم فى أوروبا وكونه «**وجد فيها نور السبيل من أول يوم**»[15]. **ففى قصيدته** التى يقولها فى تقريظ ديوان «**الفجر الأول**» **لخليل شيبوب** سنة ١٩٢١، وهى قصيدة جعلها مقدمة لهذا الديوان، يحدثنا عن أولئك الشعراء الفرنسيين الذين زعم تأثره بهم فى شبابه. ويقارن بينهم وبين الشعراء العرب فيقول[16]:

سائل بى عصرك هل منهم ... من لبس الإكليل بعد الكليل[17]
وابهم كالمتنبى امرؤ ... صوّاغ امثال عزيز المثيل
والله ما «موسى» وليلاته ... وما لمرتين ولا «جيرزيل»
أحق بالشعر ولا بالهوى ... من قيس المجنون أو من جميل
قد صوروا الحب وأحداثه ... فى القلب من مستصغر او جليل
تصوير من تبقى دمى شعره ... فى كل دهر وعلى كل جيل[18]

آثار إيجابية:

ومع ذلك فهل معنى ذلك أن الفترة التى قضاها شوقى فى فرنسا للدراسة كانت عقيمة لم تعد على شاعرنا بأى جدوى؟ كلا بغير شك، فالحكم بذلك ظلم صارخ لشوقى. بل الحقيقة أن هذه الصلة التى انعقدت بينه وبين الآداب الأوروبية – وإن كانت أوهى بكثير مما أراد شوقى أن يوهمنا – أسدت إلى شوقى وإلى أدبنا العربى الحديث منتين كبريين لا يسع أحداً إنكارهما:

أولاهما ذلك الشعر الذى نظم فيه شوقى عدداً من الحكايات والقصص التى جعل أبطالها من الحيوان أو الطير. وقد صرح شوقى بأنه بدأ فى نظم هذه الحكايات وهو فى سنوات البعثة وأنه ترسم فى هذا الفن خطى الشاعر الفرنسى لافونتين (١٦٢١ – ١٦٩٥). فهو يقول[19]:

«وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير. وفى هذه المجموعة شئ من ذلك. فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث، أجتمع بأحداث المصريين، وأقرأ عليهم شيئا منها، فيفهمونه لأول وهلة. ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره. وأنا أستبشر لذلك. وأتمنى لو وفقنى الله لأجعل لأطفال المصريين – مثلما جعل الشعراء للأطفال فى البلاد المتمدنة – منظومات قريبة المتناول. يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم»..

صحيح أن هذا اللون من الأدب القصصي ليس جديداً في الأدب العربي . فنحن نعرف أن «**كليلة ودمنة**» **لابن المقفع** لم تكد تظهر حتى عمد بعض الشعراء إلى نظمها ، وكان من أول هؤلاء **أبو سهل بن نوبخت** الحكيم الذي نظم الكتاب **ليحيى بن خالد البرمكي** وزير **المهدي والرشيد** ، ثم **أبان بن عبد الحميد اللاحقي** الذي نظمه للوزير نفسه في خمسة آلاف بيت ، وقد بقيت لنا من هذه المنظومة قطعة تبلغ سبعين بيتا ، ثم توالت هذه الترجمات الشعرية في العصور التالية ، وكان من أشهرها منظومة «**نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة**» لابن الهبارية (المتوفى سنة ٥٠٤ / ١١١٠) .[٢٠] ولكن هذه الحكايات كانت قد اندثرت تقاليد نظمها فيما اندثر من معالم أدبنا العربي منذ زحف التخلف على هذا الأدب ، ولهذا فإنه ينبغي علينا أن نشهد بفضل شوقي في إعادة الحياة إلى هذا اللون الأدبي ، ولكن الجدير بالتسجيل هو أن شوقي حينما فعل ذلك لم يتلمس الأصول العربية الأولى لهذا الفن ، بل كان تأثره فيه بلافونتين ، وعلى كان حال فإن هذا لايهون من جهد شوقي ولاينتقص منه ، فحكاياته عن الحيوان والطير كانت من أجود مانظم ، وشعره فيها رفيع المستوى وليس مجرد نظم تعليمي مثل نظم **أبان بن عبد الحميد اللاحقي وابن الهبارية** . وقد فتح شوقي بصنيعه هذا الباب أمام الشعر القصصي والأدب الذي يستهدف تربية الأطفال ، صحيح أن شوقي لم يكن أول من ترجم عن **لافونتين** ، فقد سبق إلى ذلك قبله **محمد عثمان جلال** (١٨٢٩ ـ ١٨٩٨) في منظومته «**العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ**» ، ولكن شتان بين لغة شوقي الفصيحة المحكمة ولغة **عثمان جلال** التي يغلب عليها الطابع العامي .

وأما ثانية المنتين اللتين قدمها شوقي لأدبنا العربي فهي **تأليفه** للمسرح . وربما كان هذا أعظم إنجاز حققه شوقي منذ مطلع القرن العشرين . وهو مالم يدانه فيه أي شاعر من شعراء عصره ، بل إن الشعراء الذين كتبوا للمسرح بعده لم يصلوا إلى مستواه . ونحن نعرف أن بداية تأليف شوقي للمسرح كانت في أثناء دراسته في فرنسا . إذ إنه ألف وهو نزيل باريس في سنة ١٨٩٣ رواية «**علي بك الكبير أو ماهي دولة المماليك**» وهي أولى مسرحياته الشعرية ، ولا شك في أنه يدين بها لما شاهده في فرنسا من عروض لكبار الشعراء المسرحيين . صحيح أن هذه الرواية في طبعتها الأولى التي ظهرت سنة ١٨٩٣ كانت رديئة النسج ، ركيكة اللغة إلى حد بعيد ، مما دفعه إلى صياغتها صياغة جديدة بأخرة من عمره . وكانت هذه الطبعة الجديدة أرق بكثير من الطبعة الأولى وأكثر إحكاما . غير أنه يسجل لشوقي الفضل الأكبر في كونه رائد المسرحية الشعرية في أدبنا العربي .

ونعود إلى صورة الأندلس وإسبانيا في أدب شوقي بعد عودته إلى مصر ، فنرى أن أكثر ما يشغله هو أن يوثق علاقته بالخديو الجديد **عباس حلمي** ، حتى يصبح «**شاعر العزيز**» . ويقنع شوقي بهذا اللقب . ويقبل على تجويد شعره ليصوغ منه مدائح للأمير . على أنه لايهمل العناية بثقافته ، فيعمل على توسيع دائرة اطلاعه على الأدب العربي ، ويبدو أثر ذلك في رقي صياغته الشعرية ولا تمضي سنوات قليلة حتى يطبع أول دواوينه الشعرية في سنة ١٨٩٩ . ونرى في مقدمة هذا الديوان ما يدل على نمو ثقافته الشعرية . هو حقا لايزال يرى في المتنبي صاحب لواء الشعر حتى إنه يستثنيه من جملة الشعراء الذين جنى عليهم احتراف الشعر[٢١] . ولكنه يضيف إلى اسم **المتنبي** أسماء شعراء آخرين ، يرى لهم مكانة خاصة جديرة بالإعجاب . منهم **عباس بن الأحنف** . **والبحتري** . **وأبو العلاء** . **والبهاء زهير** . ويستوقف نظرنا في قائمة هؤلاء الشعراء الذين ظفروا بتقدير شوقي اسم الشاعر الأندلسي **ابن خفاجة** (ت سنة ٥٣٣ / ١١٣٩) . فهذه هي أول مرة يشير فيها شاعر من شعراء عصر الإحياء إلى ديوان أندلسي . ويصف شوقي **ابن خفاجة** بأنه «**شاعر الطبيعة ومجنون ليلاها ، وواصف بدائعها وحلاها**» [٢٢] . وهذا يدل على عناية خاصة بهذا الشاعر الأندلسي لم نرغيره يشاركه فيها . مع أن ديوان **ابن خفاجة** كان قد نشر في مصر قبل تاريخ هذا القول بنحو ثلاثين سنة .[٢٣] ولعل شوقي بدأ منذ هذا التاريخ في الاطلاع على بعض الكتب الأندلسية القليلة التي نشرت خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي . مثل **نفح الطيب للمقري**[٢٤] . **وقلائد العقيان للفتح بن خاقان**[٢٥] . **وتاريخ ابن خلدون**[٢٦] . ونرجح أن شوقي بدأ كذلك بعد عودته من البعثة في الاهتمام بالموشحات الأندلسية . ولم يكن معروفا منها خلال هذه السنوات إلاقدر قليل يرد في بعض المصادر التي نشرت من قبل . مثل نفح الطيب وتاريخ ابن خلدون . أما دواوين الوشاحين الأندلسيين فلم يعرف منها خلال الربع الأخير من القرن العشرين إلا ديوان واحد . هو ديوان **ابن سهل الإسرائيلي الإشبيلي** الذي طبع في مصر طبعة حجرية سنة ١٣٠٢ / ١٨٨٥ بإشراف الشيخ حسن العطار .

شوقي والموشحات :

وإنما نقول ذلك لأننا نلاحظ أن شوقي بدأ منذ سنة ١٨٩٦ في نظم قصائد يبدو فيها التأثر بالموشحات الأندلسية ، فهي موزعة على مقطوعات أو أدوار تتألف كل مقطوعة أو دور فيها من أربعة أشطار أو خمسة متفقة القافية ماعدا الشطر الأخير الملتزم بقافية مخالفة إلا أنها تتكرر في نهاية كل دور وهذا اللون من النظم هو الذى اصطلح على تسميته بالمسمطات. فإذا كان الدور منه يتألف من خمسة أشطار سُمِّي بالمخمسات . وهو يشارك الموشح في اعتماد كل منها على المغايرة بين القوافي ، غير أن بين اللونين فروقا كثيرة مهمة ليس هنا مجال الحديث عنها[٢٧] .

وأول ما نعرفه من هذا اللون الجديد عند شوقي مسمطة مربّعة،أي أن كل دور من أدوارها يتألف من أربعة أشطار : الثلاثة الأولى بقافية واحدة والأخيرة بقافية مغايرة تنتظم الأشطار الأخيرة من الأدوار كلها . وهذه المسمطة بعنوان «**تحية للترك**» ، وقد قالها في الحرب التي دارت بين اليونان والأتراك سنة ١٣١٤ هـ . (١٨٩٦) ، وهي تجري على هذا الفسق[٢٨] :

بحمد الله رب العالمينا وحمدك يا أمير المؤمنينا
لقينا في عدوك مالقينا لقينا الفتح والنصر المبينا

هم شهروا أذى وشهرت حربا فكنت أجل إقداما وضربا
أخذت حدودهم شرقا وغربا وطهرت المدافع والحصونا

وهى من بحر الوافر ، وتمضى تقفية الأدوار فيها على هذا النحو : ن ن ن ن ، ا ا ا ن ، ب ب ب ن ، ج ج ج ن ، وهكذا. وينص جامع الديوان فى حاشية على هذه المسمطة على أنه «**قلما نالت قصيدة فى العالم العربى بأجمعه ما نالته هذه القصيدة أيام ظهورها من حفاوة وانتشار ، وذلك لما ورد فيها من وصف وتهكم صادفا هوى فى النفوس**» .

ولعل هذا النجاح الكبير الذى قدر لقصيدة شوقى قد أغراه بمواصلة هذا اللون من النظم المسمط الذى استخدمه هنا لأول مرة ، لاسيما وأنه يضفى على القصيدة إيقاعا موسيقيا جميلا فيه ائتلاف واتساق ، وفيه فى الوقت نفسه كسر لرتابة القصيدة التقليدية ذات القافيه الواحدة . ولعل شوقى تفاءل بهذا اللون الجديد ورأى فيه سببا من أسباب نجاح القصيدة ، وخاصة إذا كانت فى موضوع حماسى يعين تغاير القوافى على تنوع الإيقاع فيه .

وهكذا كرر شوقى ذلك اللون الجديد حينما نظم مسمطته التى عنون لها بحكاية السودان (وقد نشرت فى المؤيد بتاريخ ١٢ أبريل سنة ١٨٩٨)[٢٩] ، وإليك الدورين الأولين من أدوار هذه المسمطة الرباعية :

تأمل فى الوجود وكن لبيبا وقم فى العالمين فقل خطيبا
بفوز جنودنا الفوز العجيبا بَعيد الفتح قد أضحى قريبا

° ° °

لقينا فى «الزربية» يوم نصر كيوم «التل» فى تاريخ مصر
بهن للبلاد جديد عصر ويكفيها القلاقل والخطوبا

وهى قصيدة طويلة تتألف من اثنين وعشرين دوراً ، وهى مثل سابقتها تمتزج فيها الحماسة بالتهكم اللاذع المرير ، إذ أنها فى الحملة التى قادها كتشنر سردار الجيش المصرى فيما بين سبتمبر ١٨٩٧ ومارس ١٨٩٨ لاسترجاع السودان وإخماد ثورة الأمير محمود قائد الدراويش ، وترتب على هذه الحملة أن انفردت بريطانيا بحكم السودان تحت ستار الحكم الثنائى .

ويعود شوقى لاستخدام التسميط فى قصيدته فى عيد الجلوس الحميدى ، وهى التى سماها «**يتيمة التيجان ، فى مدح خير سلطان**» (نشرت فى المؤيد فى ٣١ أغسطس سنة ١٨٩٨)[٣٠] وهذا هو أول أدوارها :

جلوسك أم سلام العالمينا وتاجك أم هلال العز فينا
ملكت فكنت خير المالكينا وأنت أجلهم دنيا ودينا

وهى قصيدة صاخبة مدوية الإيقاع فيها نفحات من معلقة **عمرو بن كلثوم** على حد قول الدكتور **محمد صبرى** ، إذ إنه يتغنى فيها بانتصارات الأتراك ويتهدد الطامعين فى العدوان على الخلافة العثمانية .

ويستغل شوقى بحسه الموسيقى المرهف كل الطاقات التى يمكن لهذا النظم أن يقدمها ، فيعود لاستعماله فى قصيدته «**البسفور كأنك تراه**» (نشرت فى المؤيد ٢ أكتوبر ١٨٩٩)[٣١] ، ثم فى ترجمته لنشيد ثوار البوكسر أى المصارعين الصينيين (١٥ يوليه ١٩٠٠)[٣٢] ، وفى القصيدة التى هجابها الزعيم **أحمد عرابى** عند عودته من المنفى (نشرت فى اللواء فى يناير ١٩٠٢)[٣٣] ، وفى تهنئته **الخديو عباس** بميلاد ابنه وولى عهده **محمد عبد المنعم** (سنة ١٩٠٢)[٣٤] .

وكأنما عثر شوقى فى هذا الضرب من التسميط على خير بنية ملائمة للأناشيد الوطنية التى تنظم بهدف الغناء الجماعى ، فنراه يصوغ فيه **نشيد جمعية العروة الوثقى الخيرية الإسلامية** بالإسكندرية (نشر فى المؤيد فى ٣١ يوليه ١٩٠٠)[٣٥] :

يا ربنا ياذا المن أكثر مدارس الوطن
وأجزل الأجر لمن يجرى على هذا السنن

° ° °

وهب لنا فيما تهب حسن الشبات فى الطلب
وفضل علم وأدب كى ترتقى منا الفطن

ومع ركاكة هذا النظم وضعف مستواه عده معاصر وشوقى عند نشره فتحا جديداً[٣٦] . بل إن مؤلفا جليلا فى تاريخ الأدب هو الأستاذ **محمد بك دياب** أراد أن يؤرخ للموشحات فى الفصل الثالث من الجزء الأول من كتابه «**تاريخ آداب اللغة العربية**» ، فرأى أنه ينبغى عليه أن يورد نماذج لبعض الموشحات المشهورة ، فأتى بموشح **لابن سناء الملك** ، وموشح آخر لأحد المغاربة ، وختم استشهاده بهذا النشيد من «**قول الشاعر المجيد أحمد بك شوقى**»[٣٧] . وكأنما ضاقت الدنيا بالأستاذ الجليل حتى لا يجد ما يمثل به للموشح غير هذا النظم الردئ المتهافت ، فضلا عن أنه لا ينبغى أن يعد أصلا من جنس الموشح . وإذا ذكرنا أن شوقى كان عند صدور كتاب الأستاذ **محمد دياب** (مايو ١٨٩٧) لم يبلغ الثلاثين من عمره بعد تبين لنا مدى مجاملته لشاعر العزيز ومحاباته إياه ، لاسيما أن شوقى لم يكن هو الرائد الأول لهذا اللون من التسميط فى العصر الحديث ، فقد سبقه الأستاذ رفاعة رافع الطهطاوى إلى نظم بعض الأناشيد الوطنية على نفس هذا النسق[٣٨] . ولكن شوقى رحمه الله كان أقدر الناس على تأليف قلوب النقاد ومؤرخى الأدب وسائر المضطربين فى غمار الحياة الأدبية .

وفى الجزء الرابع من الشوقيات ثلاث أناشيد أخرى تندرج تحت هذا اللون هى «**النيل**»[٣٩] ، «**ونشيد مصر**»[٤٠] ، «**ونشيد الكشافة**»[٤١] ، ولم يسلم من الضعف والركاكة من بين هذه الأناشيد إلا «**نشيد النيل**» :

النيل العذب هو الكوثر والجنة شاطئه الأخضر
ريان الصفحة والمنظر ما أبهى الخلد وما أنضر

فهو مع ملاءمته لطبيعة الصغار يعد من أجمل ما ألف شوقى فى حسن صياغته وإبداع تصويره . أما النشيدات الآخران فهما من طراز نشيد جمعية العروة الوثقى ، وقد اختص **العقاد** «**النشيد الوطنى**» بمقال نقدى قافيه ـ كعادته مع شوقى ـ قسوة مفرطة ، ولو أننا لا نملك إلا التسليم بكثير مما ورد فيه[٤٢] . وقد أشار **العقاد** أيضا إلى ماحدث فى لجنة الأغانى المحكمة فى اختيار النشيد الوطنى من أمور ترجع فى النهاية إلى رغبة ملحمة فى منح شوقى جائزة النشيد .

ونذكر أخيراً استخدامه لهذا الطراز من النظم فى قصيدته المخمسة الطويلة «الله» المنشورة فى «**الهلال**» سنة ١٩٢٤[٤٣] وهنا نجده لا يستخدم هذا الشكل الفنى كما استخدم من قبل فى القصائد ذات القعاقع العالية والدوى الصاخب ، بل فى سبحات تأملية فى الكون الطبيعة ، فجاء تعبيره هادئا رصينا يوافق ما قصد إليه من وصف مظاهر الجلال والرهبة والقوة . ولهذا فقد اتت هذه المخمسة أكثر توفيقا مما سبق أن أشرنا إليه من ألوان النظم الدورى .

وأحسن شوقى أيضا اتخاذ هذا الشكل إطاراً لبعض المقطوعات الغنائية الواردة فى عدد من مسرحياته . نذكر منها فى **مصرع كليوباتره** نشيد الموت :

يا موت طف بالشراع واحمل جريح الحياة
سر بالقلوب السراع إلى شطوط النجاة

وكذلك هذه المقطوعة التى تغنى بها أنطونيو معبراً عن حبه العظيم :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا مالروحينا عن الحب غنى
غننا فى الشوق أوغن لنا نحن فى الحب حديث بعدنا[٤٤]

شوقى وإسبانيا :

ومع تزايد اهتمام شوقى بالأندلس وتراثها الثقافى وتأثره به كما رأينا ، نلاحظ أيضا متابعته لأحوال إسبانيا السياسية فى أيامه . نرى مظهراً لذلك فى سلسلة من المقالات النثرية نشرها شوقى فى «**المؤيد**» تحت عنوان «**بضعة أيام فى عاصمة الإسلام**» ما بين ٢٧ أغسطس و ٩ نوفمبر سنة ١٨٩٩ بإمضاء مستعار : «**سائح**» ، وفيها يتحدث الشاعر عن رحلة قام بها بحراً من استامبول ، وهو يجرى مقالاته حواراً مسجوعا على طريقة المقامات ، بينه وبين «**شيخ**» اتخذه رمزاً للبحر المتوسط .

ففى المقالة الخامسة المنشورة فى يومى ٦ و ١٠ سبتمبر ، يعرض «**الشيخ**» على الشاعر أن يحمله إلى حيث شاء من الجهات على ظهر السفينة «**بلفرون**» :

«قال [الشيخ] : الآن يقترح ابن مصر ، وما عليه من إصر . قلت : إن لى نفسا مولعة بالجديد ، متطلعة إلى المزيد ، من كل شئ مفيد . وليست إسبانيا بالقاصية ، فلو أمر الشيخ بالجارية ، فجاءت ساحلها راسية ، لعلى أرى كيف نقضتنا الحرب من الأسس ، وأنظر كيف لحقت إسبانيا بالأندلس .

قال : ما أعجل المصرى إلى تناول ما لايغنيه ، وما أسرعه إلى الدخول فيما لا يعنيه ، يستهزئ بالكبيرة ، ويهتز من الصغيرة ، ويذر القبة ، ويبتدر الحبة ، ويقدم المهم على الأهم ، ويشتغل عن الأخص بالأعم ، ولا ينظر إلى الحريق فى داره ، وينظر إلى شعاع الشمس المنعكس على الزجاج فى بيت جاره ، ولا يهمه الدنيا كيف زالت ، ولا الحال كيف حالت ، ولا المصائب كيف انهالت ، ولا الخطوب كيف جلت وهالت ، ويلفته ويهزه ، ويثيره ويفزه ، خبر فى روتر ، عن الرئيس كروجر ، أو نبأ عن القضية فى فرنسا ، أو الروسيا فى الصين ، أو أمريكا فى فيلبين ! فما لك ولإسبانيا تنظر لحالها ، وتهتم بمآلها ، ولست من رجالها ، ولا لك عيش فى ظلالها ؟

فقلت فى نفسى : اللهم صبرا جميلا ،وحلما عريضا طويلا ! فلئن دامت الحال ، على هذا المنوال ، فبينى وبين الشيخ أخذ ورد ، وخلاف ممتد ، وشعب منسد » .

يصور هذا الحديث طرفا من اهتمام شوقى بأوضاع السياسة الدولية ، ويظهر أن وكالات الأنباء والصحف . كانت تتحدث فى هذه الأيام عن الأزمة التى كانت قد تفجرت فى السنة السابقة . والتى أدت إلى اشتعال نار الحرب بين إسبانيا والولايات المتحدة ، وكان مسرحها جزر البحر الكاريبى من ناحية ، والمحيط الهادى من ناحية أخرى . ذلك أن الإمبراطورية الإسبانية التى كانت الشمس لاتغيب عنها ، دخلت فى دور التصفية منذ أوائل القرن التاسع عشر ، حينما تمكنت المستعمرات الإسبانية فى أمريكا من الظفر باستقلالها بعد حرب مريرة مع إسبانيا . غير أنه بقيت فى يد الإسبان من هذه الرقعة الهائلة من المستعمرات بقايا صغيرة . تتمثل فى جزر بحر الأنتيل وأهمها جزيرتا كوبا وبورتوريكو . وفى المحيط الهادى جزر الفيلبين وجزيرة جوام . وكانت فى هذه البلاد حركات سياسية تسعى إلى نيل الاستقلال والتحرر من السيطرة الاستعمارية الإسبانية ، بتشجيع من الولايات المتحدة ، لا برغبة منها فى تشجيع شعوب هذه البلاد ، بل لأنه كانت لها مصالح خلقها التوسع السياسى والاقتصادى للولايات المتحدة .

وحدث فى فبراير سنة ١٨٩٨ أن وقع انفجار كبير فى البارجة الأمريكية «**الماين**» الراسية فى ميناء هافانا مما أدى إلى إغراقها ، واتخذت الولايات المتحدة من هذا الحادث ذريعة لشن حرب انتقامية على إسبانيا ، فاشتبك الأسطول الأمريكى فى مياه المحيط الهادىء مع الأسطول الإسبانى فى معركة بحرية هائلة فى «**كافيتى**» تم فيها إغراق المراكب الإسبانية . وحاولت إسبانيا الثأر لهزيمتها فصدرت الأوامر لأسطولها الرابض فى سواحل كوبا بمهاجمة الولايات المتحدة ولكن الأمريكيين استطاعوا إلحاق هزيمة أخرى ساحقة بإسبانيا ، إذ أغرقت مراكبها واحداً واحداً على أثر خروجها من ميناء سنتياجو . ولم ترا إسبانيا فى النهاية بداً بعد تخبط ساستها من الاعتراف بفشلها والانصياع للأمر الواقع فوقعت مع الولايات المتحدة معاهدة باريس التى اعترفت فيها باستقلال كوبا ، وتنازلت للأمريكيين عن بورتوريكو والفيلبين وجزيرة جوام . وهكذا تمت تصفية البقية الباقية من إمبراطورية إسبانيا الشاسعة بعد أن ظلت أكثر من ثلاثة قرون .

ويبدو من حديث شوقى مع الشيخ عن إسبانيا ، ومن طلبه التعريج على سواحلها ، أنه كان يحس بالشماتة فى الإسبان الذين جرعتهم الولايات المتحدة من الكأس التى سقوها بالأمس لمسلمى الأندلس ، فهو يريد أن يرى كيف «تقضت الحرب إسبانيا من الأمس ، فلحقت إسبانيا بالأندلس » على أن الشيخ يرده عن هذه الشماتة ، ويسخر منه لخوضه فى أمور السياسة الدولية : أخبار الرئيس كروجر ، أو آخر تطورات القضية فى فرنسا ، وهو يعنى بها قضية درايفوس[٤٦] التى استأثرت باهتمام الرأى العام الفرنسى ، أو تدخل روسيا فى الصين ، وأمريكا فى الفيلبين .

ويستوقف نظرنا فى حديث الشيخ لشوقى قوله : **«ما لك ولإسبانيا تنظر لحالها ، وتهتم بمآلها . ولست من رجالها ، ولا لك عيش فى ظلالها ؟! »** .

ونقول للشيخ : بلى ! سوف يأتى على شوقى زمن يحمله إلى سواحل إسبانيا ويتيح له فرصة النظر لحالها ، والعيش فى ظلالها ، ولكن ما كان يخطر على بال شاعرنا أن هذا الزمن سوف يحل بعد خمس عشرة سنة !

إشارات إلى الأندلس فى شعر شوقى قبل المنفى :

ونجد فى شعر شوقى قبل منفاه إشارات عابرة إلى الأندلس . ولكنها مع ذلك لا تعكس كبير معرفة بهذه البلاد ولا أحوالها فى ظل المسلمين ، وإنما هى تنتمى إلى ما هو معروف متناقل بين عامة المثقفين .

ولعل أولى هذه الإشارات قوله من قصيدته التى ألقاها فى مؤتمر المستشرقين الدولى المنعقد فى جنيف فى سبتمبر سنة ١٨٩٦[٤٧] . والتى أرخ فيها لكبار الحوادث فى وادى النيل ، وهو يتحدث هنا عن امتداد حضارة الإسلام شرقا وغربا :

ما أنافت على السواعد حتى الـ أرض طرا فى أسرها والفضاء
تشهد الصين والبحار وبغدا د ومصر والغرب والحمراء[٤٨]

فنحن نراه يلحق «**الحمراء**» بالغرب مشيرا إلى وصول دولة الإسلام إلى أقصى ما يتصور من الحدود الغربية . وذكر الحمراء هنا غير موفق . ويظهر أن القافية الهمزية هى التى حكمت بوضع «**الحمراء**» هنا مع حشد متنافر من الأعلام الجغرافية مثل الصين والبحار وبغداد . ولعل شوقى كان يظن آنذاك أن «**الحمراء**» مدينة أندلسية كبيرة يمكن أن تقرن ببغداد . مع أن الحمراء ليست إلا قلعة وقصراً . اتخذه بنو الأحمر مقراً لحكمهم فى غرناطة .

ونجد إشارة أخرى إلى الأندلس فى قصيدة مدح بها السلطان **عبد الحميد حينما حل نزيلا للآستانة . وضيفا على أمير المؤمنين . وكان ذلك فى سنة ١٩٠١ . والإشارة جاءت فى سياق حديثه عن المتمردين على الخلافة العثمانية من الأتراك المطالبين بالإصلاح . وهو يناشدهم الإخلاد إلى طاعة الخليفة باسم الإسلام ويحذرهم من مغبة** التنازع والانسياق وراء الأحلام :

أيها النافرون عودوا إلينا ولجوا الباب إنه الإسلام
نمتم ثم تطلبون المعالى والمعالى على النيام حرام
شرّ عيش الرجال ما كان حلما قد نسيغ المستبة الأحلام
وببيت الزمان أندلسيا ثم يضحى وناسه أعجام[٤٩]

ما الذى يعنيه شوقى هنا بالزمان الأندلسى ؟

الإشارة غامضة بغير شك . وبهذا وصفها الدكتور **صالح الأشتر** فى دراسته لأندلسيات شوقى[٥٠] . ولا يزيل غموضها ما كتبه شارح الديوان فى الحاشية حينما قال عن هذا الزمان إنه «**زمان الأندلس أيام عز العرب والإسلام فيها**» . فهذا التفسير يزيد بيت شوقى غموضا على غموض . وإنما الذى يقصده شوقى فى رأينا هو أن هؤلاء النافرين المتمردين إذا لجوا فى خصومتهم للخليفة متصورين بمطالبهم أنهم يسعون وراء المجد . فإنهم سيعيدون عهد الأندلس حينما أقبل أهلها المسلمون على خلافاتهم ومنازعاتهم ذاهلين عن تربص أعدائهم بهم حتى أفاقوا أخيرا . وإذا ببلادهم قد خرجت عن أيديهم . فاستولى عليها الأعاجم . فالإشارة إذن ليست إلى «**عز العرب والإسلام فى الأندلس**» وإنما إلى ما ساد الأندلس من تنازع وفرقة .

ويعود شوقى لذكر «**الحمراء**» فى قصيدة يهنئ بها الخليفة **محمد رشاد** الملقب **بمحمد الخامس** بمناسبة عيد المولد النبوى (سنة ١٩٠٩) . وهو يخاطب فيها فروق (الآستانة) ويدل بفصاحته وبيانه ويفخر بنسبه التركى ولسانه العربى[٥١] :

إيه فروق الحسن نجوى هائم بسمو إلسك بجده وبحاله
أخرجت للعرب الفصاح بيانه قبسا بضىء الشرق مثل كماله
لم تنكر الحمراء من نظرائه نسلا ولا بغداد من امثاله

فشوقى يدل على الآستانة ببيانه قائلا إنه لم تخرج مثله أى حاضرة عربية قديمة مشهورة بفصاحة شعرائها . وهو يمثل لهذه الحواضر ببغداد والحمراء . ولا يقوم هنا عذر لشوقى بأن القافية ألجأته لحشر «**الحمراء**» هنا . فهى ليست حاضرة تقرن ببغداد . وكان التناسب يقضى بأن يذكر هنا حاضرة كبرى مثل دمشق . أو الفسطاط . ولو أراد إحدى مدن الغرب الإسلامى لكانت قرطبة مثلا أولى بالذكر . ولكن السبب فى خلط شوقى هنا هو قلة معرفته بتاريخ الأندلس . فكأنه ظن أن الحمراء إحدى مدن الأندلس الكبرى مما يسوغ له أن يذكرها فى نسق مع بغداد .

وفى إشارة أخرى يقحم اسم مدينة أندلسية فى مدحه للخديو عباس بمناسبة زيارة له لطنطا . وافتتاحه لأحد المعاهد بها :

أنظر إلى كل عال من معاهدها تنظر طليطلة فى عصرها الخالى

ويعلق الدكتور **صالح الأشتر** على هذه الإشارة فيقول إن طليطلة لم يكن لها فى تاريخ الأندلس الثقافى دور عظيم . وإنما كان الأولى أن يذكر قرطبة[٥٢] . وهى ملاحظة صائبة . وإن كان لطليطلة أيضا

دور علمى وثقافى كبير . ولا سيما فى ظل بنى ذى النون من ملوك الطوائف ، وقد كان فيها مدرسة كبيرة للترجمة عن العربية إلى اللاتينية ترجمت فيها أمهات الكتب العربية ولا سيما فى العلوم من فلك ، وطب . ورياضيات . وهذا ما قد يبرر الإشارة إليها فى معرض الحديث عن افتتاح مدرسة . أو معهد علمى . هذا ولو أننا لا نعتقد أن شوقى كان على معرفة بينة بذلك حينما نظم هذا البيت . وإنما ذكر طليطلة كما ذكر الحمراء من قبل ، ولعل ضربا من تداعى الحروف والأصوات هو الذى حمله على ذكرها . فطليطلة مثل طنطا اسم له جرس غريب باشتماله على طاءين .

والإشارة الخامسة إلى الأندلس ، نجدها فى قصيدته بمناسبة غلبة البلغار على أدرنة . وما تبع ذلك من سقوط مقدونية ، وانتزاعها من جسد الخلافة العثمانية . وكان ذلك فى سنة ١٩١٢ . وقد اختار شوقى لقصيدته عنوانا معبراً هو «**الأندلس الجديدة**»[٥٣] . وهو يقصد إلى ذلك قصداً . إذ إنه يعقد مقارنة بين سقوط مقدونية وسقوط الأندلس ، ويوحى بهذا المعنى ابتداء من مطلع القصيدة :

يا أخت أندلس عليك سلام هوت الخلافة عنك والإسلام

والقصيدة من أروع قصائد شوقى ، وهى جديرة بأن تحتل مكانها بين روائع القصائد التى قيلت فى رثاء الممالك والمدن الزائلة ، وما فيها من حديث عن الفظائع التى ارتكبها الفاتحون فى المدينة يذكرنا بما ورد فى قصيدة أبى البقاء صالح بن شريف الرندى فى رثاء مدن الأندلس التى استولى عليها النصارى :

لكل شئ إذا ما تم نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان[٥٤]

وهو فى آخر القصيدة يحاول أن يستنهض همم الأتراك فيدعوهم إلى الصبر على المحنة . وإلى عدم الركون إلى اليأس فيستحضر مشهداً أندلسيا آخر هو موقف طارق بن زياد وهو يخطب رجاله فى مستهل ملحمة الفتح : «**العدو أمامكم والبحر ورائكم فليس لكم والله إلا الصدق والصبر**» ، فعرف شوقى كيف يتمثل كلمات طارق ، ثم يصوغ منها حكمة رائعة فى استنهاض الهمم الخائرة :

وقف الزمان بكم كموقف طارق اليأس خلف والرجاء أمام .
الصبر والإقدام فيه إذا هما قتلا فأقتل منهما الإحجام

لقد كان شوقى موفقا هنا حينما استوحى من تاريخ الأندلس مشهدين متضادين : الأول مشهد المحنة الحزين ليصور به واقع أدرنة التى هوى عنها الإسلام كما هوى من قبل عن أختها الأندلس . والثانى مشهد طارق فى الفتح الملىء بالرجاء والتفاؤل . على أن توفيق شوقى فى هاتين الصورتين لا يعود إلى مزيد معرفة بتاريخ الأندلس ، فالحديث هنا لا عن جزئيات صغيرة كما رأينا فى إشارات شوقى السابقة . وإنما عن قضايا كبرى شاملة ليس هناك من المثقفين العرب من لا يعرفها .

ونرى أخيراً إشارة فى شعر شوقى إلى شخصية أندلسية لها شعبية كبيرة حتى أصبحت تعد أسطورة من أساطير البطولة فى ميدان الكشف العلمى ، ونحن نعنى **عباس بن فرناس** الذى كان أول من حاول الطيران . ففى القصيدة التى حيا بها شوقى الطيارين الفرنسيين القادمين من باريس إلى مصر فى سنة ١٩١٤[٥٥] يتحدث عن محاولات الطيران السابقة فيقول :

طلبة قد رامها آباؤنا وابتغاها من رأى الدهر غلاما
أسقطت «إيكار» فى تجربة و «ابن فرناس» لما اسطاعا قياما
فى سبيل المجد أودى نفر شهداء العلم أعلاهم مقاما

والإشارة هنا إلى أقدم محاولتين للطيران يعرفهما التاريخ القديم والوسيط . الأولى أسطورية وردت فى الميثولوجيا الإغريقية وبطلها إيكاروس Icarus الذى تزعم الخرافة أنه استطاع الطيران . ولكن إله الشمس غضب لهذه المحاولة فأحرقه . وأما الثانية فتاريخية حقيقية . اضطلع بها العالم الأندلسى **عباس بن فرناس التاكرنى** . إذ كسا نفسه ريشا . ومد له جناحين ، وطار فى الجو مسافة بعيدة . ولكنه لم يحسن الاحتيال فى وقوعه . فتأذى فى مؤخرته[٥٦] . وقد تحدث عن هذه المحاولة بعض معاصريه من الشعراء الأندلسيين فى قرطبة . مثل ما يقوله **مؤمن بن سعيد** :

يطم على العنقاء فى طيرانها إذا ما كسا جثمانه ريش قشعم

وتبدو إشارة شوقى هنا دقيقة محددة . ولو أن البيت الأخير يوحى بأن عباس بن فرناس قد فقد حياته فى محاولته الطيران ، وهذا غير صحيح ، إذ إنه تأذى فى أثناء وقوعه على الأرض ولكنه لم يصب بكبير سوء . ويظهر أن شوقى قرأ الخبر فى نفح الطيب للمقرى . وهذا يدل على أن نصيبه من الثقافة حول الأندلس قد ازداد فى هذه السنوات . ولو أن ذلك لا يستفاد بالضرورة من إشارته إلى عباس بن فرناس ، فخبر هذا الرائد الأندلسى للطيران كان شائعا لا نظنه يغيب حتى على أوساط المثقفين .

معارضات شوقى للشعر الأندلسى قبل المنفى :

ليس من الغريب أن يبدأ الشاعر حياته الأدبية بتقليد شاعر سابق يعجب به ، ويتخذ منه مثله الأعلى ، وليس بمستهجن أن يحاول الشاعر التلميذ قياس قدرته بقدرة أستاذه . فيتجاوز المحاكاة والتقليد إلى المعارضة . وقد كان من الطبيعى أن يعمل رواد عصر الإحياء على معارضة الشعراء **الأقدمين** الذين يعدونهم نماذج للإجادة . وهذا هو ما رأيناه لدى **البارودى** فى صباه وشبابه المبكر . إذ كان مغرما بمعارضة كبار الشعراء القدماء . ولكن الطبيعى هو أن يتجاوز الشاعر مرحلة المحاكاة والمعارضة حينما ينضج ويستوى شعره على سوقه . ولم يكن شوقى بدعا فى ذلك ، فبدأ بتقليد بعض الشعراء الذين كان يراهم أقرب إلى قلبه وذوقه . فعارض قصائدهم أو تأثر بها تأثرا واضحاً ، وإن كان دائما مدلا بشعره مفتونا به ، يرى أنه لا يقل عمن يجاريه من الشعراء ، بل يصرح فى كثير من الأحيان بتفوقه عليهم .

على أن الغريب والجدير بالتسجيل حقا هو أن ظاهرة المعارضة عند شوقى . تبدو أوضح وأجلى وأكثر استثاراً بملكته الشعرية فى سنوات نضجه واكتمال شاعريته . وهنا نرى الفرق بينه وبين البارودى الذى بدأ معارضا للشعراء القدماء ، ثم مضى بعد ذلك يشق طريقا لنفسه . مطمئنا إلى ما أحسن هضمه وتمثله من الشعر القديم . أما شوقى . فالغريب هو أنه كلما تقدمت به السن والتجربة . وارتفعت مكانته الشعرية ازداد غراما بالمعارضة متوهما فى نفسه التفوق على من يعارضهم من الشعراء السابقين .

وقد كان ذلك أمراً مؤسفا حقا . لأن المعارضة فى النهاية مهما بذل فيها الشاعر من الجهد والتجويد لا تعدو أن تكون ضربا من ضروب المحاكاة والتقليد ؛ فالشاعر الأول هو الذى يختار الإطار الشعرى الملائم لتجربته النفسية . وهو الذى يحدد الإيقاع المتمثل فى البحر الشعرى . فهو أشبه ما يكون بالمحارب الذى يوقع بخصمه الضربة الأولى . محدداً بمحض اختياره مكان المعركة وزمانها وسلاحها . أما الشاعر المُعَارِض فإنه هو الذى يسعى لتقييد نفسه بقيود صنعها له الآخرون . ويلزم نفسه بالدوران فى فلك حدده له الشاعر السابق . وما أجدره حينذاك أن يعجز جناحاه عن التحليق إلى حيث كان طموحه وقدرته كفيلين بأن يؤديا به .

وليس من شأننا هنا أن نتحدث عن المعارضة فى شعر شوقى بشكل عام . وإنما يهمنا منها معارضاته للشعراء الأندلسيين وقد كان اطلاع شوقى على الأدب الأندلسى فى شبابه وحتى منفاه ضئيلا محدوداً . وكان له عذره فى ذلك . إذ لم يكن التراث الأندلسى قد نشر منه إلا أقل القليل . **فهو** حينما نشر ديوانه الأول فى سنة ١٨٩٩ لم يكن يعرف من الشعراء الأندلسيين إلا **ابن خفاجة** . ولكن دائرة اطلاعه بعد ذلك قد اتسعت . فعرف بعض الشعراء الآخرين . وربما كان من أول من عرفهم من **هؤلاء** الشعراء **ابن زيدون** . ولابد أن الذى وجهه إلى هذا الشاعر هو ما درج المؤلفون القدماء على ذكره من وصفه بأنه «**بحترى الأندلس**»(٥٧) . وكان شوقى معجبا بالبحترى منذ شبابه المبكر . **فهو** يقول فى مدحة له من أول مدائحه للخديو توفيق متحدثا عن الخلافة(٥٨)

إن الذى قد ردها وأعادها فى برديك أعاد لى البحترى

فهو يرى فى **الخديو توفيق جعفر المتوكل** . ويرى فى نفسه شاعر المتوكل الأثير لديه **أبا عبادة البحترى** .

وكان ناشرو شعر شوقى وأصدقاؤه يعينون على تأكيد هذه الفكرة لديه . فهم كثيراً ما كانوا يقرنون بينه وبين **البحترى** فى تقديم قصائده . فالجوائب المصرية مثلا (وصاحبها هو خليل مطران) تنشر له فى ٧ فبراير ١٩٠٦ قصيدة فى تهنئة الخديو عباس بالعيد وتذكر فى تقديمها أنها «**بحترية المبنى أحمدية المعنى ... لشاعر مقامه السامى**» . وهذا هو مطلع القصيدة(٥٩) :

العيد هلل فى ذراك وكبرا وسعى إليك يزف تهنئة الورى

وكذلك فعلت الأهرام حينما نشرت **قصيدته** :

رضاكم بالعلاقة لى كفيل وقربكم الزمان وما ينيل

فقد قدمتها بعبارة تقول فيها إنها «**من نظم شاعر فاق فى بلاغته بديع الزمان ، وأزرى شعره بقصائد البحترى**»(٦٠)

ويظهر أن شوقى عرف ابن زيدون عن طريق المقرى فى «**نفح الطيب**» ، وابن خاقان فى «**قلائد العقيان**» ، وهما كتابان نشرا وكانا بين أيدى الناس منذ العقد السابع من القرن التاسع عشر كما سبق أن أوضحنا . أما ديوان الشاعر الأندلسى الكبير فإنه لم ينشر لأول مرة إلا قبل وفاة أمير الشعراء بقليل بعناية الأستاذ كامل كيلانى . وقد قرظ شوقى هذه النشرة بقصيدة أثبتها كامل كيلانى فى تقديم الديوان(٦١)

وقد كان من أعظم ما استثار إعجاب شوقى بابن زيدون تلك القطعة الصغيرة التى قالها الشاعر الأندلسى يصف ليلة قضاها مع حبيبته ولادة بنت المستكفى وانفصل عنها حينما أقبل الصباح(٦٢) :

ودع الصبر(٦٣) محب ودعك ضائع من عهده ما استودعك
يقرع السن على أن لم يكن زاد فى تلك الخطى إذ شيعك
يا أخا البدر سناء وسنا حفظ الله زمانا أطلعك
إن يطل بعدك ليلى فلكم بت أشكو قصر الليل معك(٦٤)

وكانت هذه أول شعر لابن زيدون يعارضه شوقى بقصيدة طويلة تبلغ واحداً وعشرين بيتا . وقد نشرت هذه القصيدة فى مجلة رعمسيس (أبريل سنة ١٩١٢) تحت عنوان «**تحية شوقى بك لبلبلة الشرق ليلى [لزمى] فى احتفال جمعية الهلال الأحمر بالإسكندرية**»(٦٥)

وواضح أن شوقى نظم هذه القصيدة لكى تغنيها هذه المطربة التى كانت تلقب آنذاك بطائر الجنة .

ويظهر أن شوقى حينما أعاد النظر فى شعره لم يرقه كثير من أبيات هذه القصيدة فقرر إسقاط أكثرها ولم يستبق منها إلا تسعة أبيات هى التى نشرها فى ديوانه بعد أن أجرى عليها قلمه مصلحاً بعض ألفاظها(٦٦) . وهذه القطعة كما أثبتها فى «**الشوقيات**» :

ردت الروح على المضنى معك أحسن الأيام يوم أرجعك
مر من بعدك ما روعنى أترى يا حلو بعدى روعك
كم شكوت البين بالليل إلى مطلع الفجر عسى أن يطلعك
وبعثت الشوق فى ريح الصبا فشكا الحرقة مما استودعك
يا نعيمى وعذابى فى الهوى بعذولى فى الهوى ما جمعك
أنت روحى ظلم الواشى الذى زعم القلب سلا أو ضيعك
موقعى عندك لا أعلمه آه لو تعلم عندى موقعك
أرجفوا أنك شاك موجع ليت لى فوق الضنى ما أوجعك
نامت الأعين إلا مقلة تسكب الدمع وترعى مضجعك(٦٧)

أما الأبيات الاثنا عشر التى حذفها شوقى . فلا نود الإطالة بإيرادها . ولكننا نلاحظ أنه أحسن صنعا حين حذفها . ففيها كثير من الركاكة واضطراب النسج وتفكك الأفكار وابتذال التعبير . ويكفى أن نسوق بعضها فيما يلى :

إن يكن إلفك لم يهلك أسى ... هو مولاك إليه استشفعك
فت بالبين وما جرعنى ... وحملت الشطر مما جرعك
لم تسل ما ليله ما ويله ... وسألت الريح ماذا ضعضعك
مبدعا فى الكيد والدل معا ... لست أشكوك إلى من أبدعك
نحن بان ونسيم فى الهوى ... بك أغرانى الذى بى أولعك
نحن فى الحب الحميا والحيا ... قد سقانيها الذى بى شعشعك
لو ترى كيف استهلت أدمعى ... لارأت أمك يوما أدمعك

ويكفى تأمل هذه الأبيات لكى نرى مدى رداءتها . فالبيت الأول مفكك الشطرين مهلهل النسج . والبيت الثانى مستغلق المعنى واضح التكلف . والثالث مبتذل التعبير، والسؤال عن « **الليل** » « **والويل** » فيه سوقية تفسد الشعر الغنائى . وسؤال الريح عما ضعضع الحبيب لا معنى له . والتكلف الشديد واضح فى البيت الرابع . فقوله عن الحبيب إنه « **مبدع** » فى الكيد والدل لا مبرر له إلا كونه سيأتى بالفعل « **أبدعك** » لكى يختم البيت بقافية عينية . ومثل ذلك أيضاً فى البيتين التاليين اللذين شبه نفسه والحبيب فيهما بغصون البان والنسيم وبالخمر والماء . ونلاحظ هنا اعتساف الألفاظ فى استعماله « **الحميا** » و « **الحيا** » ومعناها المطر . ولا وجه لذكر المطر هنا . ولانفهم من هو الذى سقى الشاعر هذه الخمر وشعشع الشاعر بالحبيب ! كل هذا التواء ومعاظلة بين الألفاظ لا تفضى إلى شئ . والشطر الثانى من البيت الأخير وهو الذى يدعو فيه الله ألا ترى أم الحبيب أدمعه فى غاية من السوقية العامية التى كان ينبغى ألا يتورط فيها أمير الشعراء .

أما استبقاء شوقى من هذه القصيدة فهو حقا خير ما فيها ولو أن نظم شوقى فيه لا يبرأ من التكلف والضعف والحشو . وواضح أن شوقى يخاطب محبوبه بغير ما خاطب به ابن زيدون صاحبته . فالشاعر الأندلسى يتحدث عن فراقه لحبيبته بعد ليلة وصال ويقارن بين حالى اللقاء والفراق . ويندم على أنه لم يستزد من اجتماعه بالحبيبة ولو لحظات . أما شوقى فهو يوجه الخطاب إلى حبيبة مريضة ويشكو من قبولها لكلام العذال والوشاة . ولكن المعانى هنا أيضا لا تزال مفككة . وفيها تطويل ومط وحشو ألفاظ لا تدعو إليها الحاجة مثل قوله « **ليت لى فرق الضنى ما أوجعك** » فمن الواضح أن الشاعر أقحم قوله « **فرق الضنى** » لكى يكمل الشطر بغير حاجة ظاهرة . وننتهى عند المقارنة بين القطعتين إلى أن شوقى لم يحالفه التوفيق فى معارضته لابن زيدون . إذ إن أبيات الأندلسى بتماسكها وإحكامها وغنائيتها المنسابة أتت قطعة رائعة لا مجال للمقارنة بينها وبين قصيدة شوقى بأبياتها التسعة حتى بعد حذف ما حذفه من فضولها .

وقد كان جديراً بشوقى ــ وهو الذى عرف كيف يحذف من شعره عند نشر ديوانه ما رآه دون المستوى المطلوب ــ أن يتأمل ما اختاره ويعيد النظر مقارنا بينه وبين الأصل الذى يعارضه فى حياد وإنصاف . فلو أنه فعل لما تردد فى حذف ما اختار أيضا . بل لأعرض جملة عن هذا العمل العقيم الذى يقيد فيه طاقته الشعرية بقيود فظة قاسية . وتعنى به أمثال هذه المعارضة .

غير أن الذى حدث هو العكس تماما . إذ ظل شوقى سادراً فى معارضاته . بل إنه كلما تقدمت به السن والتجربة ازداد إمعانا فى المعارضة حتى إنها تحولت فى شعره فى السنوات الأخيرة إلى « حالة مرضية » . وأصبحت جناية حقيقية على شعره . وقد استشرى داء المعارضة هذا فى شعر شوقى فى منفاه الأندلسى حتى شمل كل إنتاجه هناك . فلم يسلم منه إلا ما لا يكاد يذكر .

شوقى فى إسبانيا

الرحلة إلى إسبانيا :

فى الثامن عشر من شهر سبتمبر سنة ١٩١٤ تعلن بريطانيا فرض نظام الحماية على مصر بعد نشوب الحرب العالمية الأولى فى ٤ أغسطس من هذه السنة . وفى اليوم التالى تعلن بريطانيا عزل الخديو عباس حلمى ، وكان الخديو آنذاك فى زيارة للآستانة ، ومن المعروف أن تركيا انضمت منذ بداية الحرب إلى ألمانيا ، وأن هوى عباس حلمى كان مع الأتراك والألمان ، فانتهز الإنجليز فرصة غيابه ، وعزلوه عن الحكم ، واستبدلوا به حسين كامل الذى نصبوه سلطانا على مصر ، إذ كان إنجليزى الميول .

وقد فاجأت الحرب شوقى وهو فى الآستانة مع أسرته فى رفقة الخديو عباس ، فنصحه عباس حلمى نفسه بأن يعود إلى مصر خوفا من أن تنقطع المواصلات وتنسد عليه طريق العودة بسبب الحرب . فعاد شوقى وهو يعرف أن مركزه مهدد لما هو معروف من ولائه وإخلاصه للخديو المعزول .

وتتحقق مخاوف الشاعر ، إذ لا تلبث السلطات العسكرية فى مصر أن تقرر فى أوائل سنة ١٩١٥ نفيه عن البلاد وتدع له اختيار منفاه فى بلد محايد .

ووقع اختيار شوقى على إسبانيا ، وكان اختياراً أشبه ما يكون بالقدر المحتوم الذى لا حيلة فى رده ، إذ لم يبق على الحياد فى الحرب ــ فضلا عن إسبانيا ــ إلا سويسرا وبعض البلاد الإسكندنافية فى أقصى الشمال الأوروبى ، ولم تكن الرحلة إلى هذه البلاد الأخيرة ميسورة ولا آمنة ، وهكذا اضطر شوقى اضطراراً إلى « اختيار » إسبانيا ، لاسيما وأن الرحلة البحرية المباشرة كانت ممكنة إلى موانيها وقد يكون الشاعر آثرها لما كان يعرفه من ماضيها العربى الإسلامى ، وإن لم يبد منه قبل ذلك اهتمام بها ولا رغبة فى التعريج عليها ، وهو الذى وصل إلى مشارفها حينما قضى شهرين على الحدود بين فرنسا وبينها فى سنوات دراسته فى فرنسا ، ثم قضى شهراً وبعض

شهر أيضا فى الجزائر القريبة من السواحل الإسبانية .

وما أعجب حكم القدر ! هل يذكر شوقى الآن ذلك الحوار الذى دار بينه وبين « الشيخ » (وهو رمز للبحر المتوسط) منذ خمس عشرة سنة . حينما سأله الشاعر أن يحمله إلى إسبانيا . فقرعه الشيخ على اهتمامه بهذه البلاد واشتغاله بحالها ، « ولم يكن من رجالها ولا له عيش فى ظلالها » ؟ هاهى ذى الساعة قد حانت لكى تحمله الفلك إلى إسبانيا . مكرَها لابطلا ، وسيقدر له « عيش فى ظلالها » يمتد إلى أربع سنوات !

ويغادر شوقى القاهرة مع أسرته إلى ميناء السويس حيث يستقل باخرة قادمة من الفيلبين متوجهة إلى برشلونة ، ويترك مصر حزينا تضطرب فى نفسه مشاعر الغضب المكبوت . فهو يمضى إلى منفاه كما مضى البارودى من قبل ، وبيد نفس السلطة الاستعمارية التى ما فتئت تتحكم فى مصير مصر منذ أكثر من ثلاثين سنة . غير أن الشاعر رأى فى هذا النفى أهون ما يمكن أن يصيبه ، فقد كان يعرف أن السلطات البريطانية تنظر إليه فى ريبة وتوجس وأنها تتربص به الدوائر منذ عزل الخديو السابق وفرض الحماية ، وما أكثر ما تعرضت «كرمة ابن هانئ» للتفتيش خلال الشهور الماضية . كما أن شوقى يرى أن كثيراً من أولئك الذين كانوا يتوددون إليه ويترددون على داره قد انقطعوا عنه وتنكروا له منذ أصبح «مشبوها» فى نظر السلطة . وقد آلمه ذلك وأوجد فى نفسه جرحا لم يندمل أبداً طوال سنوات النفى ، حتى إنه بعد عودته إلى مصر ظل يذكر أولئك «الخوانين» الذين كشفوا وجوههم فى محنته ، كما تكشف البغى نقابها :

شكرت الفلك يوم حويت رحلى فيـا لمفـارق شـكـر الـغرابا

فأنت أرحتنى من كل أنف كأنف الميت فى النزع انتصابا

ومـنـظـر كـل خـوان يـرانى بوجه كالبغى رمى النقابا[٦٨]

وهو يذكر فى منفاه الحاسدين والشامتين ، فيطلقها زفرة يقول فيها :

قالت نفيت فقلت ذلك منزل وردته كـل يتيمـة ووردته

قالت لقد شمت الحسود فقلت لو دام الزمان لشامت خلفته[٦٩]

وكان يرافق شوقى فى الرحلة زوجه وولداه على وحسين وابنته أمينة وحفيدته منها والمربية التركية وخادمتان والطاهى[٧٠] .

وتعبر السفينة قناة السويس متوجهة إلى مرسيليا ومنها تواصل الرحلة حتى تبلغ ميناء برشلونة بعد أن تعرضت لعاصفة هائلة قبيل وصولها إلى مرسيليا ، وقد كان هذا اليوم واحداً من أشق يومين فى حياة شوقى على ما يسجل سكرتيره الخاص أحمد عبد الوهاب أبو العز[٧١] .

فى برشلونة :

وينزل شوقى ومعه أسرته وبطانته الكبيرة فى أحد فنادق المدينة فيقيم عدة أسابيع ، ثم ينتقل إلى منزل استأجره فى ضاحية من ضواحى المدينة وهى ڤالفدريرا Vallvidrera ، وهى ضاحية ريفية جميلة تقع فى الطرف الشمالى الغربى من المدينة على سفح جبل التيبيدابو Tibidabo الذى يرتفع إلى أكثر من خمسمائة متر عن سطح البحر[٧٢] .

ويذكر الدكتور صالح الأشتر أن شوقى اختار برشلونة ليقيم فيها لأنها الميناء الوحيد القريب المحايد على البحر المتوسط مما يتيح له سرعة العودة إلى مصر حينما تسمح السلطات له بذلك ، وذلك لأنه لم يكن يظن أن مقامه سوف يطول فى منفاه ، بل كان يتوهم أن الحرب لن تطول أكثر من ستة أشهر وأن الجيوش التركية لن تتأخر فى تحرير مصر من سطوة «الشياطين الإنجليز»[٧٣] . ومن أين للشاعر أن يعرف ما يخبؤه له القدر ، وهو أن إقامته فى هذه المدينة سوف تمتد أربع سنوات كاملة ؟ !

وبعد ، فكيف كان مقام شوقى فى برشلونة ، وفيم كان يقضى وقته طوال هذه السنين ؟

لو أننا استقرأنا ما أنتجه شوقى من شعر ونثر خلال مدة منفاه لما أفادنا ذلك الكثير ، فهو لا يكاد يحدثنا عن المدينة ولا عن تجاربه فى رحابها ولا عن حياة الناس فيها ، اللهم إلا إشارات عابرة مقتضبة لا تكاد تغنى شيئا ، ولولا أن ابنه حسينا أفادنا بمحصول طيب من أخبار أبيه وتفاصيل حياته هناك لكانت فترة المنفى هى أكثر فترات حياة أمير الشعراء غموضا وخفاء . ولن نطيل بالحديث عن هذه الأخبار ففى كتاب حسين شوقى عن أبيه ما يكفى فضول القارىء ، وقد استصفى الدكتور صالح الأشتر خلاصة هذه الأخبار بما يغنى عن تكرارها[٧٤] .

غير أننا لا نملك إلا أن نتساءل : ما الذى أغرى شوقى بأن يظل طوال هذه المدة فى برشلونة بغير أن ينتقل عنها ويجول فى أنحاء إسبانيا ؟ وإسبانيا كانت دائما بلداً يغرى بالسياحة والتجوال، ففى طبيعتها ومدنها وريفها من التنوع والجمال ما يجعل من الضرب فى مناكبها متعة نادرة . ولقد أشرنا من قبل إلى أن الشعراء والأدباء الفرنسيين الرومانسيين الذين قرأ لهم شوقى وهوى شبابه المبكر كانوا يرون فى إسبانيا عالما غريبا غنيا بالألوان التى يمتزج فيها الشرق بالغرب ، فكانوا يقبلون على الرحلة إليها والسياحة فيها ، وأمدتهم هذه السياحات بحصيلة خصبة من التجارب أثرت إنتاجهم الأدبى من شعر وقصص ومسرح . فلماذا قبع شوقى فى برشلونة لا يحرك منها ساكنا إلا فى الأسابيع الأخيرة من مقامه فى إسبانيا ؟ وأغرب ما فى الأمر هو أن السائح الأجنبى القادم من أى بلد أوروبى أو أمريكى لا تتاح له فرصة زيارة إسبانيا حتى يكون أول ما يشرع فيه هو المضى قدما إلى الجنوب ... إلى المقاطعات الثمانى التى مازال الإسبان يطلقون عليها اسم «الأندلس Andalucia » ... اسماً ورثوه عن العرب ، وهى : قرطبة ، وإشبيلية ، وغرناطة ، وجيان ، ومالقة ،

وقادس . وذلك حتى يطالعوا فيها مخلفات الحضارة العربية والإسلامية . ومازالت هذه المناطق حتى اليوم أكثر ما يجذب السائح ويشده شداً إلى إسبانيا . أليس غريباً ألا يفكر شوقى فى زيارة الجنوب ، إلا بعد أن أعلنت نهاية الحرب وسمح له بالعودة إلى مصر ، وهو العربى المسلم الذى كان أولى الناس بتأمل الآثار العربية الإسلامية فى الأندلس ؟ ثم إن شوقى ليس سائحا عاديا ، بل هو شاعر مرهف الحس ، وهو بعد ذلك عميق الإحساس بالماضى ، حتى إن شعره كان دائما منذ شبابه المبكر معرضا لأحداث التاريخ ، بل لعله كان أكثر شعراء عصر الإحياء قدرة على استخلاص العبر والعظات من هذه الأحداث !

قد يخطر على البال فى تبرير عزوف شوقى عن الرحلة المبكرة إلى الأندلس ما يذكره الدكتور صالح الأشتر من أن «خوف الشاعر من انقطاع المال عنه وعن أسرته [كان] لا يزايله أبداً»[٧٥] . وهو سبب وجيه بغير شك ، ولكنه ليس كافيا ، فإذا كان صحيحا أن المال قد انقطع عنه مرة طوال ستة أشهر ، فإنه كان قبل هذا الانقطاع وبعده فى سعة من المال ، وقد كانت نفقات الحياة فى برشلونة دائماً أكثر منها فى المدن الأندلسية التى عرفت دائما بأن الحياة فيها أرخص وأخف مؤونة من غيرها من مناطق إسبانيا ، ولا سيما فى تلك السنوات التى قضاها شوقى هناك ، إذ لم تكن قد غزتها جحافل السياح بعد كما هو الأمر فى السنوات الأخيرة .

غريب حقا هذا العزوف من جانب شوقى عن التجول فى إسبانيا وعن السفر إلى الأندلس . ولسنا نجد فى تعليله إلا أمراً واحداً ، هو ذلك الاكتئاب الشديد الذى كان ملازماً له فى فترة منفاه ، إذ يبدو أنه كان واقعا تحت سيطرة حزن ممض جعله لا يحس بطعم الحياة ولا متعتها فى هذا الجو الجديد . لقد كان شوقى فى مصر يحس بمكانته وسلطانه ... كان هو المتربع على عرش الشعر حتى قبل أن يبايع أميراً للشعراء ، وكان القراء فى مصر والعالم العربى كله ينتظرون ما يجود به يراعه فى شوق ولهفة ، وكان رجل مجتمع يأنس إلى الناس ويأنس إليه الناس[٧٦] ، ثم إذا به يرى نفسه فجأة فى ذلك الركن القصى منفرداً لا يؤنس وحدته إلا أفراد أسرته ، غريبا يضطرب فى أرجاء المدينة الهائلة فلا يحفل به أحد أيان جاء أو ذهب . كان شوقى أشبه بأولئك الممثلين الكبار أو أبطال الرياضة الذين تضطرهم بعض الظروف من كبر فى السن ، أو عجز عن العمل إلى الاعتزال ، فإذا بهم وهم الذين تعوّدوا من قبل على تسليط الأضواء وتصفيق الجماهير ، وقد انقطع كل ذلك عنهم فجأة ، فأصبحوا لا يكاد أحد يعيرهم التفاتا . وما أكثر ما يصاب أمثال هؤلاء بأزمات نفسية حادة تجعلهم يفقدون الرغبة فى الحياة . ولست أظن شوقى إلا وقد أصابه شىء من ذلك جعله ينطوى على نفسه ، فلا يخالط أحداً ولا يخالطه أحد . والذى يتأمل شعره فى قصائده الأندلسية يحس بجو الاكتئاب مسيطراً عليه سيطرة كاملة ، فهو مثل «نائح الطلح» الذى خاطبه فى «أندلسيته» ... طائر مقصوص الجناح . صحيح أنه كان فى إسبانيا طليقا لم يمنعه أحد من الذهاب إلى حيث شاء ، إلا أنه كان من وحدته وأحزانه فى قفص محكم الإغلاق !

حياة شوقى فى برشلونة :

برشلونة مدينة مائجة بالنشاط والحركة ... ليست هى العاصمة ولكنها أكبر من مدريد وأزخر بالحياة منها ، فهى أعظم مراكز إسبانيا التجارية والصناعية ، والناس فيها لا يكفون عن الحركة والعمل ، ولهذا فإن مستوى المعيشة فيها كان دائماً ومازال أعلى منه فى سائر مدن إسبانيا ، وأهلها من القطلان قوم جادون يحبون العمل ، ويحبون المتعة أيضاً حينما يفرغون من أعمالهم ويخلون إلى أنفسهم ، هى أشبه مدن إسبانيا بمدن أوروبا الكبيرة ، ولا سيما بمدن فرنسا القريبة منها . بل إن لهجتهم القطلانية – وهم يعتزون بها فيسمونها لغة لا لهجة – تعد فى مركزوسط بين الإسبانية (القشتالية) والفرنسية[٧٧] . وهم بسبب تفوقهم الحضارى يعدون أنفسهم مظلومين لأن برشلونة لم تحتل المكان الذى هى جديرة به فتصبح عاصمة إسبانيا ، ولهذا فقد كانت لديهم دائما نزعات انفصالية كانت تتجدد بين وقت وآخر ، وما زالت حية حتى اليوم . قبل أن يحل شوقى نزيلا لبرشلونة بسنوات قليلة كانت المدينة تحفل بالحركات اليسارية المتطرفة التى كان قوامها من الطبقة العاملة ، وقد وصل الأمر إلى حد إعلان ثورة عارمة قادها من أطلقت عليهم الحكومة المركزية فى مدريد اسم «الفوضويين» ، وقد بلغ التمرد مداه فى سنة ١٩٠٩ حينما اشتبك الثائرون مع قوات الأمن فى معركة دامية خلال ما يسمى بـ «الأسبوع الفاجع» Semana Tragica . ولم تستطع حكومة الرئيس ماورا Maura أن تخضع المتمردين إلا بعد جهود مضنية . كان ذلك قبل حلول شوقى بالمدينة بست سنوات . وهدأت الأحوال فى السنوات التالية ، ولكنه كان كهدوء الجمر تحت الرماد .

ومع ذلك فأهل قطلونية يحيون حياتهم بالطول والعرض ، وهم يحبون المتعة بكل جوارحهم . وقد سجل ابن الشاعر حسين شوقى ذلك تسجيلا صادقا حينما قال «إن أهلها [أهل برشلونة] من أكثر الناس حبا للمرح والسرور ، وإن ملاهيها كانت تظل مفتحة الأبواب حتى صياح الديك»[٧٨] .

نعم ، ولكن شوقى زاهد فى هذه الملاهى وما تقدمه من متع ، فهو شيخ يقترب من الخمسين ، وهو فضلا عن ذلك أب وجد . وفىّ لأهله ، حريص على الروابط التى تجمعه بأسرته . وهو لا يجد العزاء عن أحزانه وغربته إلا وهو بين أفراد هذه الأسرة التى يحبها حب التقديس . صحيح أنه يشرب ويستجيد الشراب[٧٩] ، وفى إسبانيا من أجود ألوانه الكثير ، غير أنه فى شربه غير مسرف ، وهو يفتقد مجالس الشراب بما فيها من مطارحات وأحاديث لا يستلذ الشرب بغيرها .

إذن كيف كان شوقى يقضى وقت فراغه الطويل ؟ وكيف كان يقطع هذه الساعات التى كانت تمر عليه بطيئة متثاقلة ؟ لقد كان شوقى عميق الإحساس بثقل الفراغ حتى إنه يعد من البطولة أن يقتل المرء البطالة :

فكنت أستعدى على الهموم بنات فكر ليس بالملموم
أستدفع الفراغ والعطالة وبطل من يقتل البطالة[٨٠]

شوقى والثقافة الإسبانية :

والحقيقة أن وقت الشاعر لم يكن فراغا كله . فهو مسئول عن تربية أولاده وتعليمهم ، وقد انتدب لذلك عدداً من المدرسين : مدرسة تعلم ابنه حسينا الألمانية ، ومدرس يعلم عليا وأمينة الفرنسية ، وهو نفسه يشتغل بتدريس العربية لأبنائه ، فضلا عن أنه بدأ منذ أول إقامته فى برشلونة فى تعلم اللغة الإسبانية . وذكر حسين شوقى فى معرض الحديث عن أرجوزة **«دول العرب وعظماء الإسلام»** أنها أول ما ألفه أبوه فى المنفى وأنه كتبها كلها على كتاب النحو الإسبانى الذى كان يتعلم فيه الإسبانية [٨١] . على أنه يضيف بعد ذلك أنه تعلم هذه اللغة ، وإن ظل نطقه بها غير سليم . غير أنى أشك فى أن شوقى أجاد الإسبانية ، فلو أن الأمر كان كذلك لعرف كيف يطلع على أدبها وينتفع منه . والأرجح أنه لم يتجاوز مبادئ هذه اللغة ، وأنه عرف منها ما لا غنى عنه لكى يتمكن من التعامل اليومى مع مطالب الحياة لا أكثر من ذلك . وشاهدنا فى ذلك هو ما أنتجه من أدب فى الأندلس ، فهو لا يصور أى قدر ولو متوسط من معرفة الإسبانية ، فضلا عن الاطلاع على شئ من آدبها .

الجو الأدبى فى إسبانيا :

وهذا أمر غريب حقا ، فإننا كنا نتوقع من شوقى أن يوجه على الأقل بعض اهتمامه إلى الجو الأدبى السائد فى إسبانيا ، لا سيما وأنه حاول أن ينفتح على هذا الجو لأول نزوله ببرشلونة ، حتى إنه عمل على تعلم اللغة الإسبانية ، وكان بوسعه أن يتعلم هذه اللغة بسرعة ، إذ كانت تعينه على ذلك إجادته للغة الفرنسية ، وقد كان بشهادة من عرفوه يحسن الكلام بها والقراءة ، بل يخيل لنا لأول وهلة أن إقامته فى برشلونة بالذات سوف تيسر عليه الاتصال بالثقافة الإسبانية على نحو أفضل مما لو أقام فى منطقة أخرى غير منطقة قطلونية Cataluña ، ذلك لأن اللغة التى يستخدمها القطلانيون كما ذكرنا لغة فى مركز متوسط بين الفرنسية والإسبانية ، حتى إن الفرنسى الذى ينزل بها يمكنه الكلام مع أهلها بالفرنسية فيفهمه الناس ويستطيع الفهم عنهم .

وكانت إسبانيا فى الوقت الذى قضاه شوقى فى ربوعها تموج بنشاط ثقافى وأدبى عظيم ، فهذه الفترة التى توافق الربع الأول من القرن العشرين تعد من أخصب فترات الأدب الإسبانى وأكثرها طموحا إلى التجدد .

فى هذه السنوات ظهرت الثمرات الأولى للجيل المعروف باسم جيل ٩٨ . والسر فى هذه التسمية هو أن سنة ١٨٩٨ التى منحت اسمها لهذا الجيل هى التى تمت فيها تصفية الإمبراطورية الإسبانية بعد الحرب الدائرة بين إسبانيا والولايات المتحدة ، هذه الحرب التى تابعها شوقى واختصها بفقرات من مقال كتبه فى سنة ١٨٩٨ كما سبق أن رأينا .

لم تكن هذه المستعمرات التى فقدتها إسبانيا بعد الحرب ذات بال ، فهى لا تتجاوز كوبا وبورتوريكو والفيليبين وجزيرة جوام فى المحيط الهادى ، ولكن هول الكارثة كان فيما كشفت عنه من إفلاس السياسة الإسبانية الخارجية والداخلية ، وأحس الشعب الإسبانى بالخزى والعار بعد أن ضلله ساسته على طول قرن كامل ، وأدى هذا بالمفكرين والأدباء الإسبان إلى أن يتأملوا تلك النكبة ، وأن يشرعوا أقلامهم فى نقد أوضاعهم وتاريخهم وكيان أمتهم كله . وهكذا ولد ذلك الجيل من المفكرين والأدباء الذى انعكس تفكيره النقدى الحاد على كل مظاهر الأدب والفن ، فرأينا تأثيره فى فن المقال ، وفى الشعر الغنائى ، وفى الفن القصصى ، وفى المسرح ، وفى التفكير الدينى ، حتى فى فن التصوير والموسيقى .

أما فى ميدان الشعر فقد كانت هناك نهضة عظيمة بدأت أواخر القرن التاسع عشر بظهور ما يعرف باسم **«الاتجاه الحديث»** الذى تزعمه الشاعر النيكاراجوى روبن داريو (١٨٦٧ ــ ١٩١٦) ، وكان هذا الاتجاه خلفا للمذهب الرومانسى الذى كان فى طريقه إلى الزوال خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وكان أهم أعلامه **خوسيه ثوريليا** **José Zorrilla** (١٨١٧ ــ ١٨٩٣) . ثم أتى الاتجاه الحديث الذى كان يهتم بقيم الألفاظ وجرسها الموسيقى ودلالاتها على الألوان والظلال ، وكان من أعلامه مانويل ماتشادو (١٨٧٤ ــ ١٩٤٧) . وتعاصر هذا الاتجاه مع أعلام جيل ٩٨ الذين كان من أبرزهم **ميجل دى أونامونو** (١٨٦٤ ــ ١٩٣٦) **وأنتونيو ماتشادو** (١٨٧٥ ــ ١٩٣٩) **ورامون دل فاى إنكلان** (١٨٦٩ ــ ١٩٣٥) . ومن بين الشعراء الذين استفادوا من الاتجاهين ، وإن كان قد انفرد بعد ذلك بمذهب خاص ، **خوان رامون خيمينث** (١٨٨١ ــ ١٩٥٨) الذى كان يدعو إلى مايسمى بالشعر الخالص أو المجرد ، وهو أول من نال جائزة نوبل من الشعراء الإسبان (سنة ١٩٥٦) [٨٢] .

وفى ميدان الأدب القصصى كان يسود إسبانيا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين الاتجاه الطبيعى الممعن فى الواقعية . وكان من أعلامه خوسيه ماريا دى بيريدا (١٨٣٣ ــ ١٩٠٦) وبيريث جالدوس (١٨٤٣ ــ ١٩٢٠) وإميليا باردو باثان (١٨٥١ ــ ١٩٢١) وبلاسكو إيبانيث (١٨٦٧ ــ ١٩٢٨) . وفى أوائل القرن العشرين ظهرت بواكير جيل ٩٨ من الروائيين من أمثال أونامونو وأثورين (١٨٧٤ ــ ١٩٦٧) وبيو باروخا (١٨٧٢ ــ ١٩٥٦) [٨٣] .

وأما الأدب المسرحى فلابد أن نشير إلى شخصية الشاعر الغنائى والمسرحى خوسيه دى ثوريليا (١٨١٧ ــ ١٨٩٣) ، وهو يعد قمة الاتجاه الرومانسى ، وقد بدأ حياته متأثرا بفيكتور هوجو ، واشتهر بقصائده المستلهمة من تاريخ إسبانيا فى العصور الوسطى ومن الملاحم البطولية القديمة ، وقد أدى به ذلك إلى الاهتمام بالتاريخ الأندلسى بصفة خاصة ، وفى شعره تصوير رائع لغرناطة الإسلامية ولاسيما فى ديوانه **«الشرقيات»** (وهو العنوان الذى استخدمه هوجو

من قبل)، وقصيدته الملحمية «**غرناطة**». وقد شارك فى الكتابة للمسرح فألف «**دون خوان تينوريو**» التى أصبحت تمثل منذ عرضها الأول فى سنة ١٨٤٤ فى أول نوفبر من كل عام (**يوم الموتى**) حتى اليوم، وهى خير ما يمثل المسرح الرومانسى. وخلال الربع الأخير من القرن الماضى وأوائل القرن العشرين يسيطر على الجو المسرحى فى إسبانيا خوسيه دى إتشيجاراى (١٨٣٢ – ١٩١٦)، ومسرحه رومانسى الطابع إلا أنه اتجه لا إلى التاريخ القديم بل إلى الموضوعات الميلودرامية العاطفية، وتبدو فى مسرحه الصنعة المتأنية الدقيقة، وتأثر فى مسرحياته الأخيرة بإبسن، وستريندبرج مما يفسر اتجاهه إلى الرمزية. وإتشيجاراى هو أول من فاز بجائزة نوبل من المسرحيين الإسبان فى سنة ١٩٠٤. وقد خلفه على عرش المسرح خاييثنتو بينافنتى (١٨٦٦ – ١٩٥٤) وهو من أخصب الكتاب إنتاجا وأعظمهم تنوعا. ومن أشهر مسرحياته «**دنيا المصالح**» (١٩٠٩) و «الحب الحرام» (١٩١٣)[٨٤]. وكان بينافنتى ثانى مؤلف مسرحى ينال جائزة نوبل فى سنة ١٩٢٢. وكانت الاتجاهات المسرحية متعددة خلال هذه السنوات. فقد كان هناك من اهتم بالطابع الوعظى التعليمى مثل لينارس ريفاس (١٨٦٧ – ١٩٣٨)، والمسرح الشعرى المستلهم من التاريخ الإسبانى وكذلك الكاتبين البرشلونيين خاثينتو جراو (١٨٧٧ – ١٩٥٨) وإدواردو ماركينا (١٨٧٩ – ١٩٤٦). ومنهم من اهتم بالمسرح الغنائى الذى يعالج موضوعات متعلقة بحياة الأندلسيين (سكان جنوب إسبانيا) مثل الأخوين خواكين وسيرافين ألباريث كنتيرو (١٨٧١ – ١٩٣٨ و١٨٧٣ – ١٩٤٤) ومن طرازهما فى معالجة الموضوعات الشعبية كارلوس أرنيتشس (١٨٦٦ – ١٩٤٣) الذى أفرغ جهده فى مسرح غنائى ذى طابع وعظى[٨٥].

وإنما أطلنا بعض الشىء فى تصوير الحياة الأدبية فى إسبانيا خلال أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن لكى ننتهى إلى أن إسبانيا التى عاش شوقى فى ربوعها خلال سنى منفاه لم تكن قفراً مجدبا، بل كانت فيها حياة أدبية زاخرة بالنشاط، ولا سيما فى ميدانى الشعر الغنائى والمسرحى. وهما مجالا عمل شوقى، وقد أوردنا فيما سبق أسماء أعلام لهذه الفنون الأدبية كانوا معاصرين لشوقى، وكان إنتاجهم مطروحا بين أيدى الناس أو معروضا على المسارح خلال السنوات التى قضاها فى برشلونة.

ومن بين هؤلاء الأعلام من قدرت له شهرة عالمية وترجمت ثمرات فكره إلى لغات أجنبية. حتى ظفر بجائزة نوبل. وكانت برشلونة بصفة خاصة – ومازالت – سباقة إلى نشر إنتاج هؤلاء الأدباء أو عرض آثارهم المسرحية. وما أكثر الكتب التى تنشر والروايات التى تعرض فى العاصمة القطلانية قبل أن تنشر أو تعرض فى مدريد.

فأين كان شوقى من هذه الحركة الأدبية؟ وهل حاول أن يتتبع فى منفاه ما كانت تنتجه قرائح الشعراء والكتاب الإسبان؟ وهل تردد على المسارح الكثيرة التى تحفل بها برشلونة والتى كانت تقدم محصولا بالغ الوفرة والخصوبة والتنوع من الروايات المسرحية؟ وهذا مع العلم بأن الكتاب والشعراء الإسبان لم يدعوا أبداً الاهتمام بالتاريخ العربى الإسلامى فى أعمالهم الأدبية، وكان حريا بشوقى أن يشعر بشىء من الفضول على الأقل لمتابعة مايكتبونه حول ماضى إسبانيا العربى!

الحقيقة أن شوقى كان بمعزل عن كل ذلك، فلسنا نراه فى شعره ولا نثره يشير بكلمة واحدة إلى هذا الجو الأدبى الإسبانى مع أنه حاول منذ قدومه تعلم اللغة الإسبانية، وكانت اللغة هى سبيله إلى الاحتكاك بأدب هذه اللغة. والحقيقة أن هذا شىء مؤسف لأن شوقى، بطاقته الشعرية الكبيرة، وبمالا ينكره عليه أحد من كونه رائداً للمسرح الشعرى، لم يحاول أن يطلع على أدب هذه البلاد.

ولما تفسير هذه الظاهرة فقد سبق أن أشرنا إلى جو الاكتئاب الذى كان يسيطر عليه وهو فى منفاه البرشلونى، وهو الذى جعله لا يكاد يتذوق طعما للحياة، فظل منطويا على نفسه، عاكفا فى برجه العاجى، يجتر ذكرياته الماضية. ويبدو أن حماسته لتعلم اللغة الإسبانية سرعان ما تبخرت، ولم يعد أمامه من عمل يزجى به ساعات فراغه الطويلة إلا مطالعة ما حمله معه من كتب عربية.

زاد شوقى الثقافى فى المنفى:

ومن المؤسف أننا لا نعرف على وجه التفصيل ما هى هذه الكتب التى حملها شوقى معه. ويذكر الأستاذ حسين شوقى أن من بين هذه الكتب كتاب «نفح الطيب» للمقرى[٨٦]، ويمكن أن نضيف إليه – استنتاجا – بعض الكتب الأخرى مثل «**العقد الفريد**» لابن عبد ربه، فقد كان هذا الكتاب من أحب الكتب إليه، وكان لا يكف عن مطالعته حتى شهور مرضه الأخير[٨٧]. ويمكن أن نضيف إلى هذا الزاد الأندلسى كتاب «**قلائد العقيان**» لابن خاقان، وتاريخ **ابن خلدون**، أو على الأقل مقدمته التى وردت فى آخرها موشحة ابن الخطيب الغرناطى، وهى التى عارضها شوقى بعد ذلك. ولا نظن أن بضاعة شوقى من الكتب الأندلسية والمغربية تجاوزت ذلك بكثير، إذ لم يكن قد طبع من التراث الأندلسى إلا شىء ضئيل. أما الكتب الشرقية فيمكن أن نذكر منها تاريخ **ابن الأثير**، **والأغانى**[٨٨]، **والكشكول** الذى كان أول كتاب أدبى قرأه[٨٩]. وأما الدواوين فلابد أنه حمل منها جملة صالحة، وأول ما نذكره منها دواوين **المتنبى**، **والبحترى**، **والبهاء زهير**، وربما جاز أن نلحق بها ديوان **ابن خفاجة** الذى أثنى عليه فى مقدمة أول طبعة للشوقيات، وكذلك بعض الكتب الدينية وبعض المعاجم.

ولم يكن هذا بالزاد الكثير الذى يكفيه خلال سنى منفاه الأربع، ولهذا فقد طلب شوقى إلى صديقه أحمد زكى باشا (شيخ العروبة) أن يبعث إليه بالمزيد من الكتب، فأرسلها إليه، غير أن الرقيب العسكرى ردها إلى مرسلها فى اليوم التالى[٩٠].

وعلى كل حال فيبدو أن شوقى لم يكن قارئاً مديما للقراءة صبوراً على معاناتها، ويذكر سكرتيره أبو العز وهو يسجل آخر سنى حياته أنه كانت له «**مكتبة حافلة بالكتب القيمة وبها ما يزيد عن الألف سفر عربى وعن الخمسمائة بالفرنسية والتركية**»[٩١] وليس هذا العدد بالقدر الكثير الذى يتناسب ومكتبة أمير الشعراء. أما الدكتور طه

حسين فإنه يسجل أن شوقى كان فى أول أمره كثير القراءة ولكنه قصر بعد ذلك وتراجع ، مع أن وسائل الثقافة أتيحت له كما لم تتح لغيره مثل حافظ إبراهيم ؛ إذ كان له من النعيم والترف والراحة ما كان يستطيع معه أن يفرغ للدرس ساعات من نهار بين حين وحين[٩٢] . ومثل هذا الحكم نجده أيضاً عند العقاد فهو فى تعليقه على مرثيته لمحمد فريد يقول إن زاد شوقى من القراءة لم يكن بعد الأربعين يتعدى القصص والنوادر[٩٣] .

والحقيقة أننا لا نستطيع أن ندفع عن شوقى هذه التهمة ، فإذا كان ما حمله من كتب قليلا، وإذا كان حريصا على الاستزادة من مصادر الثقافة فهل كان يعجزه ذلك فى منفاه حتى بعد أن رد الرقيب العسكرى فى مصر مجموعة الكتب التى طلبها من صديقه أحمد زكى باشا؟ ألم يكن فى وسعه على الأقل أن يحصل على الكتب العربية التى كانت تنشر خلال مدة إقامته فى برشلونة فى إسبانيا نفسها ؟ ألم يكن فى وسعه أن يتصل بمراكز الدراسات العربية فى هذه البلاد وبأساتذة الاستشراق ، ولم تكن حيلة هؤلاء تضيق عن الحصول على قدر لا بأس به من الكتب العربية التى تعينهم على عملهم ؟

الدراسات العربية فى إسبانيا :

ويقودنا هذا إلى الحديث عن جو الدراسات العربية فى إسبانيا خلال أواخر القرن التاسع وأوائل العشرين . والحقيقة أن هذه الفترة كانت من أزهر فترات الاستشراق الإسبانى منذ أن بعث باسكوال دى جايانجوس الدراسات العربية والإسلامية من جمودها ، وبعد جايانجوس (الذى عاش بين سنتى ١٨٠٩ و١٨٩٧) رائداً لضرب جديد من الدراسات الأندلسية يقوم على تفهم صحيح لحضارة العرب فى إسبانيا وتقدير لمنجزاتها ، ومن أهم أعماله ترجمته لكتاب نفح الطيب إلى الإنجليزية ونشره لعديد من النصوص الأندلسية والموريسكية . غير أن أهم منجزاته على الإطلاق هو إعداده لطائفة كبيرة من تلاميذه خدموا الدراسات العربية طوال القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، نذكر فى مقدمتهم فرانسسكو كوديرا (١٨٣٦ - ١٩١٧) الذى قام بنشر مجموعة ضخمة من المصادر الأندلسية تحت عنوان «المكتبة العربية الإسبانية» منها تاريخ علماء الأندلس لابن الفرضى ، والصلة لابن بشكوال ، والتكملة لابن الأبار ، وبغية الملتمس للضبى ، وفهرسة ابن خير التى أعانه على إخراجها تلميذه خوليان ريبيرا . وفضلا عن عمل النشر والتحقيق أصدر كوديرا دراسات كثيرة حول التاريخ الأندلسى عالج فيها هذا التاريخ بحب وتقدير عظيمين .

ويستوقف نظرنا من بين هذه الدراسات المجلد الثامن الذى أصدره فى سنة ١٩١٧ (أى فى الفترة التى كان شوقى خلالها فى برشلونة) ، وهو يفرد فيه فصولا كثيرة عن فضل العرب على الحضارة الإنسانية ، ويتحدث عن حفاظهم على التراث الثقافى القديم وإضافاتهم إلى رصيد البشرية من المعرفة ، ويقول : إن العرب كانوا أكثر شعوب العصور القديمة والوسطى اهتماما بالعلم وأغزرهم تأليفا فى شتى صنوف المعارف .

ثم يشير إلى دور الأندلس الإسلامية فى عملية تنظيم المعارف العربية ونقلها إلى أوروبا ، ويدعو من أجل ذلك إلى الاهتمام بالدراسات العربية فى إسبانيا لا باعتبارها ترفا استشراقيا ، بل باعتبارها جزءاً من تراث إسبانيا الحضارى يمكن أن يفيد كثيرا فى تجديد نهضة بلاده الفكرية ، وبهذا يربط كوديرا بين الدراسات الأندلسية وواقع إسبانيا الثقافى والفكرى فى أيامه[٩٤] . فقد كان اتجاه كثير من المفكرين المنتمين إلى جيل ١٨٩٨ داعيا إلى ربط إسبانيا بالفكر الأوروبى ، فإذا بكوديرا يعلن دعوة مضادة تماما لهذه ، فيقول : إن من الخطأ العمل على «أوربة» إسبانيا (أى صبغها بالصبغة الأوروبية) ، بل الواجب هو «تعريب» أوروبا ، وعلى إسبانيا أن تسترد دورها الأندلسى القديم فى هذا التعريب[٩٥] . وكانت هذه دعوة جريئة حقا فى ذلك الوقت الذى كان الناس فى أوروبا وإسبانيا خلاله لا يرون فى البلاد العربية إلا عالما متخلفا هو نهب لمطامع الدول الاستعمارية .

كذلك يستوقف نظرنا فى هذا المجلد نفسه ما كتبه حول التاريخ الإسلامى لنربونة وجرندة وبرشلونة والامتداد العربى على جانبى جبال البرتات (البيرينيه)[٩٦] .

ولكوديرا فضلا عن هذه الأبحاث دراسة أخرى عن دولة المرابطين فى الأندلس ، أصدرها فى سرقسطة سنة ١٨٩٩ ، وهى تعد من الدراسات الجددة التى غيرت كثيراً من المفاهيم السائدة حول هذه الدولة ، وكان المستشرق الهولندى راينهارت دوزى الذى درس عصر الطوائف فى الأندلس يرى أن المرابطين كانوا شعبا متبربرا جاهلا حمله تعصبه الإسلامى على إفساد الحضارة الأندلسية التى كانت مزدهرة فى عصر الطوائف . وأتى كوديرا فأعاد بحث هذه المسألة ، وأنصف دولة المرابطين وبيّن فضلهم لا فى حماية الإسلام فى الأندلس فحسب ، بل كذلك فى الحفاظ على منجزاته الحضارية فى تلك البلاد[٩٧] .

وإنما نشير بصفة خاصة إلى جهود كوديرا فى دراساته العربية والأندلسية لأننا نرى من الغريب والمؤسف أن شوقى كان معاصراً لهذه الجهود ، التى كانت ثمراتها فى متناول يده . ولو أنه عرفها وعرف صاحبها وتلاميذه - وكانوا يعملون فى جامعة سرقسطة وهى أقرب مدن إسبانيا الكبرى إلى برشلونة حيث أقام شاعرنا طوال منفاه - لأفاده ذلك كثيرا فى تعميق معرفته بالتاريخ الأندلسى ، وربما حمله ذلك على كتابة غير ما كتب فى مسرحيته «أميرة الأندلس» حيث اتبع الآراء التى نادى بها دوزى ، فدافع عن المعتمد بن عباد وغيره من ملوك الطوائف وشنها حملة عنيفة على المرابطين وهم الذين اضطلعوا بعبء حماية الإسلام فى الأندلس .

والغريب بعد ذلك أيضا أن نسجل أن كوديرا كان من أول المستشرقين الإسبان الذين انعقدت بينهم وبين بعض العلماء المصريين روابط صداقة متينة ، فكان بذلك من أول من كسروا نطاق العزلة التى كان يعيشها الاستشراق الإسبانى ، فنحن نعرف أنه كان يراسل

أحمد زكي باشا (شيخ العروبة) وأن العالم المصرى الكبير قد أهداه مصورة لمخطوطة جديدة من كتاب «التكملة» لابن الأبار لم يكن كوديرا قد اطلع عليها أثناء نشره لهذا الكتاب فى مدريد سنة ١٨٨٦، فعهد بها كوديرا لأحد تلاميذه وهو أنخل جونثالث بالنثيا، وقام هذا بنشر الزيادات الواردة فى هذه المخطوطة، ومجموعة من الاستدراكات على الطبعة السابقة، وصدرت هذه الإضافات ضمن مجموعة من الدراسات العربية فى مدريد سنة ١٩١٥ (٩٨).

أحمد زكى باشا هذا هو نفسه صديق شوقى الحميم الذى طلب إليه أمير الشعراء أن يبعث إليه بمجموعة من الكتب العربية، فحال دون ذلك الرقيب العسكرى البريطانى. ألم يكن فى وسع شوقى بحكم هذه الصداقة المشتركة أن يحاول معرفة كوديرا وأصحابه وتلاميذه من المشتغلين بالدراسات العربية، فيعرف مالديهم ويعرفوا مالديه (٩٩)؟ والإسبان كما نعرف شعب كريم يساعد الغريب ويحتفى به، وهم طيبو المعاشرة يألفون ويؤلفون، ولو أن شوقى سعى إليهم باعا لسعوا إليه ذراعا، وهل يشك أحد فى أنهم لو عرفوا شوقى وهم يعانون نشر النصوص العربية وما فيها من شعر وأدب لتهللوا فرحا، ولسعدوا سعادة غامرة حينما يعلمون أن كبير شعراء العربية يعيش بين ظهرانيهم؟ كان بوسعهم حينئذ أن يمدوا شوقى بالكثير مما يعرفون حول تاريخ العرب وآثارهم فى بلادهم وكان فى وسعه أن يفيدهم بالكثير من علمه ومعارفه بأسرار اللغة العربية مما يعرف هو ويجهلون.

ولنذكر أن كوديرا كان خلال هذه السنوات التى عاشها شوقى فى إسبانيا بمثابة شمس تدور فى فلكها كواكب نيرة كثيرة: كان من تلاميذه من توفروا على دراسة الأدب، نذكر منهم صاحبه الأثير إلى نفسه خوليان ريبيرا (١٨٥٨ - ١٩٣٤) الذى توفر على دراسة الشعر الملحمى والغنائى، وطلع فى سنة ١٩١٢ بنظرية جديدة حول أزجال ابن قزمان، وهى نظرية قدر لها أن تفتح أبواب البحث العلمى الخصب حول فنى الموشحة والزجل الأندلسيين، وريبيرا هو الذى نشر عدداً من النصوص الأندلسية المهمة مثل كتاب قضاة الأندلس للخشنى (سنة ١٩١٤) ثم تاريخ افتتاح الأندلس لابن القوطية (١٩٢٧)، وكان مثل أستاذه مقدرا للثقافة العربية والإسلامية أعظم التقدير. وكان من تلاميذ كوديرا كذلك أسين بلاثيوس (١٨٧١ - ١٩٤٤) الذى أصدر فيما بين ١٩١٤ و١٩١٩ دراسات عديدة حول الغزالى وغيره من أعلام الفلسفة والتصوف، ثم أصدر فى سنة ١٩١٩ دراسته الثورية الرائدة حول تأثير قصة الإسراء والمعراج فى الكوميديا الإلهية لدانتى. وكان من تلاميذ كوديرا جونثالث بالنثيا (١٨٨٩ - ١٩٤٩) الذى كتب كتابين موجزين قيمين؛ أحدهما حول تاريخ المسلمين فى الأندلس، والآخر حول تاريخ الفكر الأندلسى (١٠٠).

كان شوقى بمعزل عن كل ذلك قابعا فى داره بضاحية ڤالفدريرا، عازفا عن لقاء الناس، وهو يجتر ذكريات أمجاده فى مصر، ويستدفع الفراغ والعطالة بتكرار النظر فيما حمله معه من كتب ودواوين قليلة، دون أن يفكر فى زيادة حصيلته حتى من هذه الكتب، وهو قانع بمقامه فى برشلونة التى لم يكن لها من الماضى العربى الإسلامى إلا مالا يزيد على قرن من الزمان (١٠١). بل إنه حتى لم يحاول تتبع هذا التاريخ ومعرفة شىء عنه، ولو فعل لوجد ضالته فيما كان يكتبه كوديرا فى تلك السنوات حول هذا الموضوع بالذات، إذ كان يمثل جانبا من اهتماماته كما رأينا، كما أنه لم يحاول زيارة دار المحفوظات فى برشلونة نفسها (١٠٢)، وفيها مجموعة كبيرة من الوثائق العربية، من بينها معاهدات تجارية بين ملوك أرغون وسلاطين المماليك بمصر وغيرهم من ملوك الإسلام فى المغرب. وقد توفر على هذه الوثائق اثنان من تلاميذ كوديرا نشرا منها قدراً لا بأس به (١٠٣).

نهاية المنفى:

هكذا بقى شوقى فى برشلونة حتى انتهت الحرب العالمية فى أواخر سنة ١٩١٨ وبلغه نبأ السماح له بالعودة إلى الوطن، وطار قلبه فرحا، وهم بشد رحاله إلى مصر، إلا أن السلطات لم تسمح له بأن يباشر الرحلة على الفور، ومن ناحية أخرى وصل إليه نبأ وفاة والدته ففتَّ ذلك فى عضده، وحينئذ... حينئذ فقط فكر فى زيارة جنوبى إسبانيا والتملى برؤية ما فى مدنها من آثار عربية (١٠٤). ومعنى ذلك أنه لو سمح له بالعودة لغادر إسبانيا بغير أن يعرف مدن الأندلس ولفقدنا بذلك شطراً مهما من أندلسياته!

ويشد شوقى رحاله على عجل فيستقل باخرة تحمله إلى جزر البليار، فينزل فى «بلما» عاصمة جزيرة ميورقة Palma de Mallorca ويمضى هناك أسبوعا لا ننتظر فيه أن يحاول معرفة شىء عن تاريخ العرب والإسلام فى هذه الجزر، وهو تاريخ طويل استمر نحو خمسة قرون ونصف قرن، ثم يسافر بعد ذلك إلى مدريد ويمضى بعد عدة أيام إلى الجنوب ماراً بطليطلة، ويبدأ جولته فى الأندلس بقرطبة ثم إلى إشبيلية، ويختم زيارته بغرناطة (١٠٥). ثم يتأهب للعودة إلى مصر بعد أن بلغه فى سنة ١٩١٩ نبأ السماح له بالرجوع.

ومن هذا نرى أن جولته فى ربوع الأندلس لم تعد أن تكون من طراز تلك الزيارات العابرة التى تنظمها شركات السياحة لمن يقدمون إلى إسبانيا للتعرف على معالمها التاريخية على نحو خاطف سريع. غير أن الفارق هنا هو أن شوقى كان قد استعد لهذه الرحلة من قبل بقراءات حول تاريخ الأندلس وأدبها، وهى قراءات أفادته بغير شك، وإن ظلت فى الواقع أقرب إلى السطحية وأبعد عن المعرفة الواعية العميقة.

آثار شوقى الأدبية فى الأندلس

قضى شوقى فى إسبانيا أربع سنوات أنتج خلالها مجموعة متنوعة من الآثار الأدبية قام بإحصائها وتصنيفها الباحثون الذين درسوا شعر شوقى وأدبه، وقد كان الأستاذ الدكتور صالح الأشتر الذى توفر على دراسة أندلسيات شوقى أكثر هؤلاء الباحثين استقصاء واستيفاء للموضوع (١٠٦)، على أنه كان قد أقام دراسته على أساس ما كان معروفاً حتى وقت كتابته من آثار شوقى الشعرية والمسرحية، ولم يكن ديوان «الشوقيات المجهولة» الذى عنى بتحقيقه الدكتور محمد صبرى

قد صدر بعد بجزئيه ، وقد استطعنا أن نستخرج من هذا الديوان الجديد مادة أخرى يمكن أن تضاف إلى الأندلسيات ، وإن كانت أقل مما كنا نتوقع .

ونورد فيما يلى تصنيفا موضوعيا لهذه الآثار الأندلسية :

أولا : الشعر الغنائى :

وهو يضم القصائد التالية :

١ ـ **«أندلسية»** : وهى نونيته التى عارض بها نونية ابن زيدون وتقع فى ثلاثة وثمانين بيتا ، وتلحق بها ثلاثة أبيات من وزنها ورويها رسالة شعرية بعث بها إلى حافظ إبراهيم .

٢ ـ **«الرحلة إلى الأندلس»** وهى سينيته التى عارض بها سينية البحترى ، وتقع فى مائة بيت وعشرة أبيات .

٣ ـ **«موشحة صقر قريش»** وهى التى عارض بها موشحة لسان الدين بن الخطيب ، وتقع فى ستة وعشرين بيتا[١٠٧] ، كل بيت يبلغ عشرة أشطار ، فهى تتألف من ٢٦٠ شطراً .

٤ ـ **«مرثيته لوالدته»** وهى ميميته التى عارض بها مرثية المتنبى لجدته ، وهى تتألف من اثنين وخمسين بيتا .

٥ ـ قصيدة تائية فى ذكر المنفى وتجربة النفى ، وهى تبلغ ثلاثة عشر بيتا .

٦ ـ أبيات بائية متفرقة يبدو أنها بقية من قصيدة ضاع أكثرها فى وصف يوم ربيعى فى برشلونة ، وجملة ما بقى من أبياتها تسعة عشر بيتا .

ثانيا : الشعر التاريخى :

وهو الذى يضمه كتاب **«دول العرب وعظماء الإسلام»** وهو مجموعة من الأراجيز التاريخية يبلغ عددها أربعا وعشرين قصيدة (بعد استبعاد موشحة **«صقر قريش»**) ومجموع أبياتها ١٤٠٥ .

ثالثا : الآثار النثرية :

وهى تضم عملين رئيسيين :

الأول مسرحيته النثرية **«أميرة الأندلس»** .

والثانى فصول من كتاب **«أسواق الذهب»** .

* * *

وأول ما نلاحظه أن حصيلتنا من شعر شوقى الغنائى تبلغ فى جملتها نحو أربعمائة بيت . وتروعنا قلة هذا القدر بالقياس إلى المدة التى قضاها فى الأندلس ، لاسيما ونحن نعرف خصوبة قريحة شوقى وسرعته فى النظم مما شهد به الكثيرون من المتصلين به ، إذ يذكر سكرتيره أبو العز أنه نظم قصيدة **«قفى يا أخت يوشع خبرينا»** وهى تبلغ اثنين وثمانين بيتا فى نحو ساعة ونصف ساعة[١٠٨] ، وأنه نظم قصيدة **«قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا»** فى حوالى الساعة[١٠٩] ، وأنه كان يعمل فى رواياته المسرحية الأربع : على بك الكبير وقمبيز والبخيلة والست هدى فى وقت واحد ، ويملى على سكرتيره أبياتا من هذه أو تلك من المسرحيات[١١٠] . فإذا كان كل ما جادت به قريحة شوقى على طول أربع سنوات لا يتجاوز أربعمائة بيت (أى بمعدل مائة بيت فى السنة) فمعنى ذلك أنه قد أصابه ركود وفتور وعزوف عن قول الشعر . وهو ما قد يوافق ما كان يستولى عليه من اكتئاب فى مدة منفاه ، فقد أدى به هذا الاكتئاب إلى حالة من الكسل والتراخى والزهد فى العمل . على أننا مع ذلك لا نستبعد أن يكون شوقى قد نظم شعراً غير الذى وصل إلينا ، إلا أنه لم يكشف عنه بعد . وإذا كنا نعرف أن شوقى كان يدون شعره على نحو غير منظم ـ كما فعل حينما سجل قصائده الرجزية فى **«دول العرب وعظماء الإسلام»** على صفحات كتاب النحو الإسبانى[١١١] . فإنه لا يدهشنا أن يكون شوقى قد فعل مثل ذلك بشعر نظمه فى منفاه . ولهذا فربما كان من المفيد مراجعة الكتب التى كانت تؤنس شوقى فى وحدته البرشلونية ، فقد تكشف هذه المراجعة عن آثار أخرى لشاعرنا لم تنشر بعد[١١٢] .

وثانى ما نلاحظه هو أن معظم شعر شوقى الغنائى معارضات لشعراء سابقين ، فقصائده الأربع الكبرى ليست إلا معارضات لأربعة شعراء ، اثنان منهم أندلسيان ، هما ابن زيدون وابن الخطيب ، واثنان مشرقيان هما البحترى والمتنبى ، ولا يبقى بعد ذلك من شعره الذاتى الخالص إلا قصيدة وبعض قصيدة ، وفى لجوء شوقى للمعارضة مظهر آخر من مظاهر ركود قريحته ؛ إذ هو يعنى أنه كان فى حاجة إلى من يحركه ويستثيره للقول ، ما دام قد تعذر على ينبوع الشعر فى داخله أن يتفجر من تلقاء نفسه . وفى اختياره للشاعرين الأندلسيين ما يكشف لنا عن ذوق شوقى ولون حساسيته . أما ابن زيدون فيبدو أن ألفته به لم تكن وليدة مقامه فى الأندلس بل هى سابقة على هذا التاريخ ، فقد رأينا معارضة لإحدى مقطعاته من قبل فى أثناء مقامه بمصر قبل منفاه . وأما ابن الخطيب فقد تولدت صحبته إياه فى أيام المنفى وخلال قراءاته فى بعض الكتب الأندلسية أو المغربية ، وبمعارضة شوقى لابن الخطيب نجده يخرج لنا أول موشحة بمعنى الكلمة . أما ما سبق لشوقى نظمه من شعر متنوع القوافى ـ وقد رأينا نماذج له من قبل مما كان نظمه فى مصر ـ فهو من قبيل المسمطات ، ولم تكن فكرة الموشحة واضحة فى ذهنه .

وتبقى بعد ذلك قصيدتا شوقى اللتان كشف عنهما ديوان **«الشوقيات المجهولة»** ، ولهما على صغرهما ونقص إحداهما قيمة خاصة لأن الشاعر قد تجرد فيهما من ربقة المعارضة فانطلق التعبير فيهما تلقائيا عفويا جميلا على نحو يجعلنا نأسف لعدم عثورنا على أمثال لهما فيما خلف شوقى من شعر .

وملاحظة ثالثة هى أن شوقى بكتابه **«دول العرب»** قد حاول القيام بأول جهد حقيق فى تتبع التاريخ الإسلامى وصياغته نظما . صحيح أن شوقى كان دائما مهتما بأحداث التاريخ،وأنه استلهم منها كثيراً من شعره السابق ، غير أن إشارته التاريخية السابقة كانت ترد عرضا فى ثنايا قصائده . أما هنا فيبدو أنه شرع فى عمل كبير ، غير أنه لم يواصله بشكل منهجى منظم .

ونلاحظ أيضا فيما يتعلق بنتاجه النثرى أنه ألف للمسرح بعد انقطاع طويل ، فقد ألف رواية على بك الكبير فى أثناء دراسته فى فرنسا (بين سنتى ١٨٩١ و١٨٩٢) . وها هو ذا يعود للكتابة للمسرح وهو فى إسبانيا بعد أكثر من عشرين سنة . ولابد أن لهذا

دلالته . وكانت المسرحية هذه المرة مستوحاة من تجربته الأندلسية ، وإن كان قد أخر نشرها إلى أواخر سنى حياته فلم تظهر إلا سنة ١٩٣٢ .

أما كتاب «**أسواق الذهب**» فهو فصول نثرية ، أكثرها ملتزم للسجع ، وقد نشر الكتاب فى سنة ١٩٣٢ ، غير أن المشكلة فيه هو أننا نعرف من تقديم شوقى له أنه كتب بعض مقالاته أو معظمها وهو فى منفاه الأندلسى ، غير أننا لانستطيع أن نحدد أى هذه الفصول كتب فى مصر ، قبل المنفى أو بعده ، وأيها كتب فى إسبانيا . وعلى هذا فإن «**أسواق الذهب**» يمكن أن يضم جانب كبير منه إلى نتاج شوقى الأندلسى ، غير أن الأمر هنا يتطلب دراسة متأنية فاحصة تحاول أن تميز منه ما تثبت كتابته فى إسبانيا ، ولهذا ينبغى التوقف فى أمره حتى تجرى هذه الدراسة .

أولا : الشعر الغنائى :

١ ـ «أندلسية»

نظم شوقى هذه القصيدة فى حدود سنة ١٩١٧ ، يدل على ذلك ما ورد فى «الشوقيات المجهولة» [١١٣] من أن شاعرنا أرسل من الأندلس إلى رئيس تحرير «الأهرام» بيتين من «أندلسية جديدة» ، وطلب منه عرضها على الشاعر إسماعيل باشا صبرى ليبدى رأيه فى معناهما فعرضها عليه وهما :

يا سارى البرق يرمى عن جوانحنا بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا
ترقرق الماء فى دمع السماء وما غاض الأسى فخضبنا الأرض باكينا

فأجابه صبرى بخمسة أبيات هى :

ياومض البرق كم نبهت من شجن فى أضلع ذهلت عن دأبها حينا
فالماء فى مقل والنار فى مهج قد حار بينهما أمر المحبينا
لولا تذكر أيام لنا سلفت ما بات يبكى هنا فى الحى باكينا
ياآل ودى عودوا لا عدمتكم وشاهدوا وحكم فعل النوى فينا
يانسمة صفحت أذيالها سحرا أزهار أندلس هبى بوادينا

وقد نشرت هذه المساجلة الشعرية فى الأهرام بتاريخ ١٩ أبريل ١٩١٧ .

أما أبيات صبرى فقد أعيد نشرها فى مجلة الزهراء (فى ربيعى ١٣٤٦ / أغسطس ـ سبتمبر ١٩٢٧) [١١٤] مع إضافة ثلاثة أبيات أخرى لم تنشرها الأهرام وهى المطلع :

بأفق أندلس برق يجيبنا يبيت يضحك منا وهو يبكينا

وبيتان موضعهما بين الثالث والرابع من القطعة السابقة :

فهل لبثت فى أطلال قرطبة فى دار ولادة مع ابن زيدونا
ألقوا خطيئاتهم فى حجر هيكلهم واستعبروا ثم عادوا غير عاطينا

ويظهر أن أبيات صبرى قد أوحت لشوقى بأبياته التى يقول فيها من هذه القصيدة :

ويا معطرة الوادى سرت سحرا فطاب كل طروح من مرامينا

وما بعدها من أبيات . كما أن شوقى عدل بعض الألفاظ فى ثانى البيتين اللذين وردا فى الديوان ، إذ جعله كما جاءت الرواية فى الديوان :

لما ترقرق فى دمع السماء دما هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا

ويدلنا هذا على أن شوقى حينما كاتب إسماعيل صبرى فى أبريل سنة ١٩١٧ لم يكن قد استكمل نظم نونيته بعد .

والقصيدة معارضة لابن زيدون القرطبى فى قصيدته التى قدم لها الفتح بن خاقان بقوله متحدثا عن حبه لولادة بنت المستكفى : [١١٥] «ولم يزل يروم دنو ولادة فيتعذر ، ويباح دمه دونها ويهدر ... فلمّا يئس من لقياها ، وحجب عنه محياها ، كتب إليها يستديم عهدها ، ويؤكد ودها ، ويعتذر من فراقها بالخطب الذى غشيه ، والامتحان الذى خشيه :

أضحى التنائى بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا» [١١٦]

وقد قال ابن زيدون هذه القصيدة بعد اضطراره للفرار من قرطبة إلى إشبيلية ، ومنعه من العودة إلى بلده ، فبعث بقصيدته تلك إلى محبوبته ولادة يعبر عن حنينه إليها وألمه لفراقها ، وأنه مقيم على عهدها مهما حالت بينه وبينها المقادير . وكان لهذه النونية شهرة كبيرة فى كتب الأدب الأندلسى والشرق على السواء ، حتى لم يخل كتاب من كتب المختارات من بعض أبياتها . وإنها لجديرة بهذه الشهرة فقد وفق ابن زيدون فيها كل التوفيق ، إذ عبر عن مواجد الحب فى رقة تدل على صدق التجربة ، لاسيما وهو يقارن بين أيام وصاله وأيام فراقه . ويلفت النظر أيضا فى القصيدة إيقاعها الموسيقى الذى يجعل منها آية فى حسن تجانس الكلمات والحروف . ولعل ابن زيدون استحق من نقاد الأدب القدماء بهذه القصيدة لقب «**بحترى الأندلس**» فهو أشبه الشعراء فعلا بالبحترى فى دقة حسه الموسيقى وتوفيقه فى اختيار الألفاظ . ويأتى شوقى فيقع اختياره على هذه القصيدة لكى يستهل معارضاته الأندلسية . فينظم نونيته [١١٧] :

يانائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

ونلاحظ أن شوقى فى معارضاته يحاول أن يختار من شعر من يعارضه ما قيل فى جو نفسى مشابه للجو الذى يملى عليه شعره هو ، بحيث لاتكون المعارضة مجرد تمرين لفظى ، وهو بذلك يهيئ لشعره أن يصدر عن تجربة أقرب إلى الصدق ، على الرغم مما فى المعارضة أصلا من اصطناع وتكلف . فالشاعران هنا يعبران عن تجربتين متقاربتين : كلاهما منفى مبعد عن وطنه تحول بينه وبين معاهده التى يصبو إليها ظروف قاهرة وأيد باطشة . ابن زيدون يمنعه بنوجهور الذين أحفظهم وأساء إليهم من العودة إلى قرطبة ، وشوقى تفرض عليه السلطة الاستعمارية التى تحتل البلاد أن يظل منفيا عن بلاده . غير أن الفارق بين التجربتين هو أن ابن زيدون عاشق يضنيه فراق حبيبته المقيمة فى قرطبة ، وشوقى عاشق أيضا ولكن لوطنه .

ولا نطيل المقارنة بين القصيدتين ، فقد كتب حولها الكثير ، غير أن علينا ــ ونحن فى معرض الحديث عن الأندلس فى شعر شوقى ــ أن نبين نصيب هذه البلاد من نونية شوقى .

إن ماذكرناه حول اختلاف الظروف التى أحاطت بالقصيدتين هو الذى جعل حظ الأندلس من «أندلسية» شوقى بالغ الضآلة ، فالقصيدة قبل كل شىء تغن بالوطن وحنين إليه وتصوير لألم الغربة . ولهذا فإن صورة مصر لا الأندلس هى التى تسيطر عليها سيطرة كاملة . وهى صورة مذهبة ؛ فهى عين من الخلد تسق ساكنيها بماء مسكى كالكافور ، وهى فاكهة للحاضرين وأكواب من الرحيق للغائبين ، وماء النيل إذا أقبل حوّل أرضها إلى ذهب ، وهى الوطن المقدس مهد الأنبياء : فى النيل ألقت أم موسى بولدها وديعة غالية ومن أرجاء سيناء انبثق نور الله :

لكن مصر وإن أغضت على مقة ... عين من الخلد بالكافور تسقينا

......

ومصر كالكرم ذي الإحسان : فاكهة ... لحاضرين وأكواب لباديـنـا

......

والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت ... لو كان فيها وفاء للمصافينا

ألق على الأرض حتى ردها ذهبا ... ماء لمسنا به الإكسير أو طينا

أعداه من يمنه التابوت وارتسمت ... على جوانبه الأنوار من سينا

فإذا كانت قصيدة ابن زيدون مناجاة هامسة لعاشق فرق القهر بينه وبين محبوبته ، فإن قصيدة شوقى قد تحولت إلى أغنية حزينة لمنفى عن وطنه ، ولكن موسيقاها التى بدأت حزينة باكية لا تلبث أن تتصاعد حتى تتحول القصيدة إلى نشيد وطنى عالى النبرات ، وذلك منذ بدأ الشاعر يتماسك ويحاول التجلد والتغلب على محنته :

نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا ... ولم يهن بيد التشتيت غالينا

ولا يحول لنا صبغ ولاخلق ... إذا تلون كالحرباء شانينا

لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت ... فى ملكها الضخم عرشا مثل وادينا

ولا ينسى الشاعر ما كلف به من التمدح بأمجاد مصر الماضية التى جعلت منها سيدة على العالم قبل أباطرة روما ، ولاينسى فى تعداد مآثر مصر القديمة أن يشير إلى الأهرام وما تمثله من خلود ذلك المجد وتحديه الزمن :

وهذه الأرض من سهل ومن جبل ... قبل القياصر دناها فراعينا

ولم يضع حجراً بانٍ على حجر ... فى الأرض إلا على آثار بانينا

كأن أهرام مصر حائط نهضت ... به يد الدهر لابنيان فانينا

إيوانه من عليا مقاصره ... يفنى الملوك ولا يبق الأواوينا

وهكذا تمضى القصيدة فى ذكر مصر والتشوق إليها ، ولا ينسى الشاعر البار بأمه العجوز أن يختم القصيدة بأمله فى العودة حيث قد استودع الله فى حلوان كنزاً يطلبه ويشتاق إليه ، تماما كما يشتاق إلى مصر أمه الأخرى :

إذا حملنا لمصر أو له شجنا ... لم ندر أى هوى الأمَّين شاجينا

أما الأندلس فلم يتحدث عنها شوقى إلا حديثا عابراً لايتجاوز عدة أبيات . وقد كان إسماعيل صبرى فى جوابه لبيتيه قد ساءله عما إذا كان قد تبين دمع ابن زيدون فى دار ولادة من أطلال قرطبة . ولكن شوقى كان مشغولا عن ولادة وابن زيدون ــ وإن كان هو الذى ألهمه قصيدته ــ فقد كان له من التغنى بمصر والحنين إليها ما يجعله يتجاهل الجواب . هذا فضلا عن أن شوقى لم يكن قد رأى بعد شيئا من «أطلال قرطبة» ولا غيرها من آثار العرب فى الأندلس .

ومع ذلك فما كان له وهو المقيم فى ربوع هذه البلاد أن يخليها من ذكر ، ولكنه ذكر عام غائم الصورة ، يكتفى الشاعر فيه بالإشارة البعيدة إلى ملك العرب السالف فى هذه البلاد وإلى أنه كان مبنيا على الدين والأخلاق ، وإلى وقوفه على أطلال هذا الملك وبكائه إياها ، وهو هنا يكرر التعبير الشائع فى وصف الأندلس من أنها كانت صورة من الفردوس :

آه لنا نازحى أيك بأندلس ... وإن حللنا رفيفا من روابينا

رسم وقفنا على رسم الوفاء له ... نجيش بالدمع والإجلال يثنينا

لفتية لاتنال الأرض أدمعهم ... ولا مفارقهم إلا مصلينا

لو لم يسودوا بدين فيه منبهة ... للناس كانت لهم أخلاقهم دينا

لم نسر من حرم إلا إلى حرم ... كالخمر من بابل سارت لدارينا

لما نبا الخلد نابت عنه نسخته ... تماثل الورد خيريا ونسرينا

نسقى ثراهم ثناء كلما نثرت ... دموعنا نظمت منها مراثينا

كادت عيون قوافينا تحركه ... وكدن يوقظن فى الترب السلاطينا

هذه الأبيات هى كل ما يتعلق بالأندلس من قصيدة شوقى ، والحقيقة أنها أضعف أجزاء القصيدة ، فالحديث فيها عن ماضى الإسلام فى هذه البلاد من الكلام المكرور المعروف الذى لايحوج قائله إلى الوقوف على رسوم ملك المسلمين الزائل هناك ، والمبالغة فى الحديث عن دموع القوافى التى سكبها الشاعر على ثرى ملوك الأندلس ، حتى كاد هذا الثرى يتحرك وحتى أوشك السلاطين أن يستيقظوا من غفوة الموت ــ كل ذلك من ضروب التهويل التى تكشف عن زيف تجربة شوقى ، فهو لم يقف على رسوم أى أثر أندلسى ، ولم يذرف دمعة على قبر أى سلطان إلا تخيلا من حصيلة قراءاته فى التاريخ الأندلسى وهو قابع فى داره البرشلونية .

ومع ذلك فإن نونية شوقى تظل رائعة من روائع شعره لا لما تضمنته من ذكر الأندلس ، بل لما فيها من تغنّ بمصر نابض بالحياة ، ومن موسيقى حزينة عرف كيف يصور بها آلام الغربة والنفى .

٢ ــ «الرحلة إلى الأندلس»

تحت هذا العنوان نظم شوقى سينيته المشهورة :

اختلاف النهار والليل ينسى ... اذكرا لى الصبا وأيام أنسى[١١٨]

وقدم لها بمقدمة نثرية مسجوعة تأنق فى صياغتها وتحدث فيها عن مناسبتها . وهو يصرح بأنه حينما وضعت الحرب أوزارها وأقبل السلام رأى الشاعر نفسه تدعوه لزيارة الأندلس فقصد إليه من برشلونة حتى تكتحل عيناه برؤية آثار العرب هناك .

ومعنى ذلك أن رحلته إلى الأندلس كانت فى نهاية سنة ١٩١٨ أو فى أوائل ١٩١٩ وذلك بعد أن بلغه نبأ السماح له بالعودة إلى مصر ، فرأى أن الواجب يقضى عليه بمطالعة آثار العرب فى الأندلس قبل عودته النهائية إلى مصر . وهذا هو الأمر الذى ذكرنا من قبل أنه يجعلنا نأسف لتأخر شوقى فى زيارة آثار العرب هناك إلى ذلك الوقت . وكان حريا بشوقى أن يجعل هذه الزيارة من أول ما يضطلع به منذ وصوله إلى إسبانيا ، ولو أنه فعل لتوقعنا منه أن يكون للأندلس حظ أوفر من شعره ، وأن تكون تجربته الشعرية الحاصلة من معرفته للآثار الإسلامية وتأمله إياها أعمق وأخصب .

وقد أفادنا ابن الشاعر بأخبار مفصلة عن هذه الرحلة وكيف تمت بالقطار من برشلونة الى مدريد ومنها إلى قرطبة بعد مرور عابر بطليطلة ، ومن قرطبة يتوجه الشاعر إلى إشبيلية ، ثم إلى غرناطة حيث يقيم أياما يختتم بها رحلته الأندلسية ، وبعد ذلك يستقل الباخرة إلى جنوا بإيطاليا ومنها بالقطار إلى البندقية ثم يتوجه من هذا الميناء بحراً إلى الإسكندرية .(١١٩)

وهذه الجولة التى يبدأها الزائر بقرطبة وينتهى بغرناطة مرورا بإسبيلية هى الجولة التقليدية المعتادة التى تنظم للسائحين ، فهذه المدن هى أهم العواصم الرئيسية التى تقوم فيها أشهر الآثار الإسلامية الأندلسية : المسجد الجامع بقرطبة ، وقصور بنى عباد ، والموحدين بإشبيلية فحمراء غرناطة . والحقيقة أن للمسلمين فى جنوب إسبانيا وفى غير هذه الحواضر الكبرى آثاراً كثيرة لا يحيط بها الحصر ، وهى إن لم تكن فى شهرة المعالم التى أشرنا إليها فإنها لاتقل عن تلك دلالة ، غير أن السائح المتعجل الذى يريد أن يعرف «شيئا» عن حضارة المسلمين فى هذه البلاد هو الذى يقنع بمثل تلك الجولات السريعة «على الطريقة الأمريكية» ، وما أكثر مانرى فى إسبانيا مثل هذه الزيارات التى تنظمها شركات السياحة لمجموعات كبيرة من السياح الأجانب يسوقونهم سوق القطيع لكى يروهم تلك الآثار الإسلامية فى العواصم الثلاث الأندلسية ، ومعهم دائما دليل محترف جاهل يردد على مسامعهم ترديد الببغاوات كلمات حفظها حول تاريخ هذه الآثار . ويتقبل السائح البرئ مايدلى إليه به الدليل من شرح أكثره غلط وتخليط وأحاديث خرافة . ولو أن شوقى زار الأندلس زيارة متأنية هادئة لكان أمره غير أمر هؤلاء السياح ولاستفاد من جولته كثيراً مما كان حريا بان يثرى تجربته ، ولو أن شوقى استغل مقامه فى برشلونة فاتصل بالمشتغلين بالدراسات العربية والإسلامية من العلماء المنتشرين فى شتى المدن الإسبانية لأعانه ذلك على أن يكون تصوره للأندلس أشمل وأعمق .

ومع ذلك فقد تهيأ شوقى بعض التهيؤ لهذه الزيارة ، فقد كان يؤنسه فى وحدته البرشلونية عدد من الكتب الأندلسية مثل نفح الطيب للمقرى وقلائد العقيان لابن خاقان مما كفل له معرفة مقبولة بما قدرت له زيارته من آثار .

على أن شوقى ظل دائما أسيراً للأدب الشرق فى منفاه ، ففى تقديم هذه الأندلسية الجديدة يصرح لنا بأن البحترى كان رفيقه فى ذلك الترحال ويعلل لنا ذلك بأنه «أبلغ من جلّى الأثر ، وحيا الحجر» ، وهو يمهد بذلك لتفسير معارضته للبحترى فى سينيته التى وصف بها إيوان كسرى :

صنت نفسى عما يدنس نفسى
وترفعت عن جدا كل جبس

ويقول شوقى بعد ذلك : «**ثم جعلت أروض القول على هذا الروى وأعالجه على هذا الوزن حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الريضة**»(١٢١)

ومثل هذا القول غريب من شوقى ، فنحن نقبله من شاعر مبتدئ يشدو القول فى أول عهده بالشعر ، أما أن يقوله شوقى الذى تجاوز مرحلة النضج والاكتمال فهو أمر لايفسره إلا هذا المزيج المتناقض فى نفس شوقى من طموح إلى التفوق على شاعره المفضل البحترى من ناحية ، ومن اندفاع إلى تكبيل شاعريته بقيود فرضها هو على نفسه .

ويبدو طموح شوقى فى كونه أطال قصيدته إطالة مفرطة فبلغت مائة وعشرة أبيات ، على حين كانت قصيدة البحترى ستة وخمسين بيتا . ولكن تلك الإطالة جنت على كثير من أبيات السينية الشوقية إذ أتت قوافى كثير منها متكلفة كأنها أجبرت قسراً على اتخاذ أمكنتها فى أواخر الأبيات ، والحقيقة أن الألفاظ المنتهية بحرف السين مسبوقة بحرف ساكن وقبله حرف متحرك مما يقتضيه بحر الخفيف ليست كثيرة فى المعجم ، فأدّى ذلك بشوقى إلى اقتناص ألفاظ غريبة معجمية يبدو قلقها واضحا . ولنضرب عليها بعض الأمثلة : نقس (ضرب النواقيس) ، قس (موضع بين الفرما والعريش كان معروفا بصناعة النسيج الموشى) ، يخسى (يكل البصر) ، فطس (وصف للجن أتى به ليقابل بينه وبين أبى الهول الموصوف بأنه أفطس الأنف) ، عنس (الناقة شبه بها الريح التى امتطاها الشاعر) ، دهس (الأرض اللينة) ، حرس (القطعة من الدهر) ، عس (الحراسة الليلية) ، مُخسّ (مسئ) ، قرس (شدة البرد) .... وهكذا . وأسوأ مافى الأمر أن هذه الألفاظ ، وكثير منها غير شعرى ، أتى فى أواخر الأبيات ، فأصبحت غرابتها وقلة استعمالها أقفالا تحول دون تمام فهم معانى الأبيات ، وتفسد الجرس الهامس الذى كان يمكن أن يضفى عليها جمالا موسيقيا .

هذا من ناحية الشكل الذى اتخذه شوقى قالبا لقصيدته . أما من ناحية الموضوع فقد هيأ شوقى نفسه ـ كما فعل من قبل فى النونية ـ لجو نفسى قريب من جو الشاعر الذى يستعد لمعارضته . أما البحترى فقد وقف على إيوان كسرى بالمدائن فوصف أطلاله وصفاجدد به ذكره ، فكانت سينيته هى التى «**بق بها كسرى فى ديوانه أضعاف ما بق شخصه فى إيوانه**» على حد قول صاحب «**الفتح القسى فى الفتح القدسى**» كما نقل عنه شوقى ، وكان هذا شاهداً على «**حسن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار فى بيوته بعد الاندثار**» . وأما شوقى ، فقد أراد بقصيدته كذلك أن يجدد ذكر الآثار الأندلسية التى وقف بها خلال زيارته للمدن الثلاث : قرطبة وإشبيلية وغرناطة .

على أنه شتان فى نبل المقصد والهدف بين الشاعرين . فالبحترى وقف على آثار قوم غير قومه ، فأشاد بذكرهم ونوه بمجدهم ، وليته وقف عند التمدح بحضارة الفرس ، بل إنه نفذ من ذلك إلى السخرية من بداوة العرب وخشونة عيشهم ورثاثة مبانيهم فى شعوبية ذميمة ماكنا لنستغربها من شاعر مثل إسماعيل بن يسار أو بشار بن برد ، ولكن الغرابة فى أن ينطلق بها لسان شاعر عربى مثل البحترى :

حلل لم تكن كأطلال سعدى
فى قفار من البسابس ملس
ومساع – لولا المحاباة منى –
لم تطقها مسعاة «عنس» و«عبس»(١٢٢)

وأما شوقى فكان هدفه من قصيدته هو الإشادة بمجد العرب فى الأندلس والتمدح بما خلفوه فيها من آثار .

وطبيعى أن نرى نصيب الأندلس من هذه القصيدة أوفر من نصيبها فى النونية التى لم نرفيها إلا إشارات باهتة مشوشة عن حضارة العرب فى هذه البلاد . هذا وإن كان الشاعر الذى لم يغب وطنه عن خياله لم يصل إلى ذكر الأندلس إلا بعد أن أنفق نحو أربعين بيتا من القصيدة فى وصف مصر ومشاهدها ومعالم حضارتها الحديثة والقديمة ، والتعبير عن حنينه إليها وشوقه إلى مطالعة معاهدها الحبيبة من جديد .

ويبدأ شوقى فى الحديث عن الأندلس فى البيت الخامس بعد الأربعين فيمهد له بالحديث عن دولة بنى مروان التى جددها عبد الرحمن الداخل فى الأندلس ، ويسأل هذا السؤال التقليدى الذى عهدناه فى مراثى الممالك الزائلة :

أين مروان : فى المشارق عرش
أموى وفى المغارب كرسى
سقمت شمسهم فرد عليها
نورها كل ثاقب الرأى نطس

ونلاحظ هنا كيف أدرك الإعياء قوافى شوقى فأدى به إلى التكلف والاعتساف ، كما نرى فى المقابلة بين عرش المشارق وكرسى المغارب . ثم يتحدث عن قرطبة ويقارن بين حاضرها إذ أصبحت قرية صغيرة بعد أن كانت هى المتحكمة فى مصير الغرب الإسلامى والمسيحى على السواء على أيام عبد الرحمن الناصر :

لم يرعنى سوى ثرى قرطبى
لمست فيه عبرة الدهر خمسى
غشيت ساحل المحيط وغطت
لجة الروم من شراع وقلس
فتجلت لى القصور ومن فيـ
ـها من العز فى منازل قعس
وكأنى بلغت للعلم بيتا
فيه مالالعقول من كل درس
قدسا فى البلاد شرقا وغربا
حجه القوم من فقيه وقس

وهو هنا يسترجع مشاهد حياة قرطبة فى القرن الرابع الهجرى وقصور الخلفاء الأمويين بها وما كان فيها من بيوت للعلم التى كان يحج إليها المسلمون والنصارى على السواء . والصور هنا منتزعة من الكتب التى قرأها حول ماضى قرطبة فى عصور ازدهارها فى أيام الناصر لدين الله . ويتخيل شوقى الخليفة الأندلسى العظيم فى موكبه وفى تدبيره لأمور البلاد ، لافى مملكته الإسلامية فحسب ، بل كذلك فى هيمنته على الإمارات النصرانية فى أيامه ، حينما كان بوسعه أن يعزل أميرًا ويولى غيره :

وعلى الجمعة الجلالة والنا
صر نور الخميس تحت الدرفس
ينزل التاج عن مفارق «دون»
ويحلى به جبين «البرنس»

أراد شوقى أن يجعل كل هذه الأفكار فى بيتيه ، فأتت الصور متزاحمة تضيق عنها كلمات البيتين ، متنافرة لا يتصل بعضها ببعض ، إذ يريد الشاعر هنا أن يحدثنا عن عظمة موكب الخليفة وهو متوجه لصلاة الجمعة ، ثم هيبته وهو يتوسط جيشه تخفق عليه البنود ، ثم ينتقل فجأة إلى الحديث عن سياسته وقدرته على عزل أمراء النصارى وتوليتهم . وقد أراد شوقى أن يهول علينا بمعرفته بألقاب أمراء النصارى ، فذكر «الدون» (ولها إيحاء غير كريم إذا أخذت بمعناها العربى) ، مع أن لقب دون Don (اختصار للقب اللاتينى Dominus) إنما هو يقابل لقب «السيد» ، وكان يحمله فى الماضى نبلاء النصارى . ولكنه اليوم شائع يستخدمه الناس جميعا ، وأما «البرنس» فقد استخدم شوقى صيغته الإنجليزية(١٢٣) . وتبقى الصورة بعد ذلك مضطربة غائمة بينة التكلف .

ثم يتحدث عن المسجد الجامع فيحدثنا عن حاضره وقد تحول إلى كنيسة ، ولكن ذلك لايغضبه ولا يستثيره ، إذ إنه تراث لمحمد صار إلى عيسى عليهما السلام ، وكأن شوقى يعيد إلى ذاكرتنا تصويره لكنيسة أيا صوفيا التى استحالت إلى مسجد(١٢٤) :

كنيسة صارت إلى مسجد
هدية السيد للسيد
كانت لعيسى حرما فانتهت
بنصرة الروح إلى أحمد

غير أن الصورة هنا معكوسة . ويصف شوقى المسجد الجامع فيلجأ إلى المبالغة والتهويل مشبها إياه فى علوه وشموخه بجبلى ثهلان وقدس . ويتحدث عن محرابه المرمرى الذى تضل فى زخارفه الأبصار ، وعن استواء سواريه حتى كأنها الألفات التى كان يخطها قلم الوزير ابن مقلة :

ورقيق من البيوت عتيق
جاوز الألف غير مذموم حرس
أثر من محمد وتراث
صار للروح ذى الولاء الأمس

بلغ النجم ذروة وتناهى
بين ثهلان فى الأساس وقدس
مرمر تسبح النواظر فيه
ويطول المدى عليها فترسى
وسوار كأنها فى استواء
ألفات الوزير فى عرض طرس

والحقيقة أن هذه الأبيات قد قصرت عن تصوير ما يداخل مُطالع مسجد قرطبة من رهبة وإحساس بالجلال والعظمة ، وليس صحيحا ما قد يفهمه القارئ من ارتفاع المسجد وعلو جدرانه ،وهو ما عبر عنه الشاعر ببلوغه النجم وبمساماته لجبلى ثهلان وقدس ، فليس جمال المسجد الجامع نابعا من علو بنائه ، وإنما من طراز عمارته العجيب وزخارفه التى تعد آية فى الإحكام والاتساق . أما سوارى الجامع (أى أعمدته) فإنها بانتظام صفوفها وبتشكيلات تيجانها وتشابكها تؤلف صورة توحى بالقدسية وتبعث فى النفس مزيجا من الرهبة وطمأنينة الروح فى الوقت نفسه ، ولكن شاعرنا لم يصور منها إلا الجانب الشكلى الظاهرى وهو استقامة جذوعها ، ثم يفسد حتى هذه الصورة التى ليس فيها كبير جمال ، فيشبهها بألفات كتبها ذلك الوزير الخطاط ، وهو تشبيه فاتر لايكاد يوحى بشىء .

ثم يتحدث عن المنبر ، فلا يعلق بذهنه من ذكرياته إلا أنه كان يعتليه فصحاء الخطباء من أمثال منذر بن سعيد قاضى الجماعة فى قرطبة على أيام الناصر ، وعن مكان المصحف العثمانى الذى كان الأندلسيون يعتزون بوجوده فى مسجدهم ، ويختم كلامه عن المسجد فيقرر حقيقة تاريخية ليس هناك من لايعرفها وهو أنه من بناء عبد الرحمن الداخل وخلفائه من بعده :

منبر تحت منذر من جلال
لم يزل يكتسيه أو تحت قس
ومكان الكتاب يغريك ريا
ورده غائبا فتدنو للمس
صنعة الداخل المبارك فى الغر
ب وآل له ميامين شمس

وكنا ننتظر بعد الكلام عن قرطبة أن يحدثنا الشاعر عن آثار إشبيلية التى زارها واستلهم من نظره إلى قصور ابن عباد فيها مسرحيته «أميرة الأندلس» ، ولكنه لا يشير إليها بشئ ، بل ينتقل إلى غرناطة ، ويخص قصر الحمراء مقر حكم بنى الأحمر ملوك غرناطة ، فيذكر موقعها الذى يرى الناظر منه قمم جبال شلير Sierra Nevada المجلَّلة بالجليد :

من لحمراء جللت بغبار الدهر
كالجرح بين برء ونكس
كسنا البرق لو محا الضوء لحظا
لمحتها العيون من طول قبس
حصن غرناطة ودار بنى الأحمر
من غافل ويقظان ندس
جلل الثلج دونها رأس شيرى
فبدا منه فى عصائب برس

ويمضى فى وصف غرف الحمراء وأبهائها وصفا جميلا إلا أنه أيضا لايكاد يتناول إلا الجانب الشكلى السطحى ، ولايكتسب بعض الحياة إلا حينما يشير إلى ذكريات من سكنوا القصر من أمراء وأميرات يخص من بينهن «الثريا» حظية السلطان أبى الحسن النصرى وجواريها . وفى هذه الإشارة إلماح إلى الأساطير المتعلقة بالفتن الثائرة فى آخر أيام غرناطة،وهى الفتن التى كان لنساء القصر فيها دور كبير ، ولعل شوقى سمع بعض هذه الأساطير من أحد أدلاء السياح فى قصر الحمراء ، وهى أساطير تتحدث عن مذبحة بنى سراج وزراء غرناطة ، وما خلفته من دماء مازالت تخضب حتى اليوم قاع الحوض الذى ينصب فيه الماء من أفواه تماثيل السباع :

وترى مجلس السباع خلاء
مقفر القاع من ظباء وخنس
مرمر قامت الأسود عليه
كلة الظفر لينات المجس
تنثر الماء فى الحياض جمانا
يتنزى على ترائب ملس

ويشير إلى نهاية ملك المسلمين فى الأندلس وتسليم أبى عبد الله مفاتيح المدينة للملكين الكاثوليكيين ثم خروج موكبه الحزين الصامت ليتخذ الطريق إلى منفاه فى المغرب :

آخر العهد بالجزيرة كانت
بعد عرك من الزمان وضرس
فتراها تقول راية جيش
باد بالأمس بين أسر وحس
ومفاتيحها مقاليد ملك
باعها الوارث المضيع ببخس
خرج القوم فى كتائب صم
عن حفاظ كموكب الدفن خرس
ركبوا بالبحار نعشاً وكانت
تحت آبائهم هى العرش أمس

ولعل هذه الأبيات فى تصوير مأساة السقوط الأخير هى أجمل ما فى قصيدة شوقى ، ففيها حياة لانراها فى أوصافه السابقة . ويستخلص شوقى كعادته من المأساة موعظة خلقية حول سياسة الممالك وتدبيرها وما تنتهى إليه حينما تقبض على مقاليدها يد حمقاء مضيعة :

رب بان لهادم وجموع
لمشت ومحسن لمخس
إمرة الناس همة لا تأتى
لجبان ولا تسنى لجبس

وإذا ما أصاب بنيان قوم
وهى خلق فإنه وهى أس

وكأنما رأى شوقى وهو يصف وداع بنى الأحمر لغرناطة أن يلق هو أيضا بتحية وداع لإسبانيا على كرم استضافتها له ، بغير أن يثير إخراج المسلمين منها فى نفسه حقداً ولا حفيظة ، فهو يشبه إسبانيا بجنة الخلد ويشيد باعتدال جوها وجمال نسائها ، ويختم كلامه بالإشارة إلى أبنائه وما يدينون به من فضل لإسبانيا التى شبوا فى أكنافها ، وهو فضل لن ينى شوقى وأبناؤه عن التحدث به والثناء على إسبانيا من أجله :

يا ديارا نزلت كالخلد ظلا
وجنى دانيا وسلسال أنس
محسنات الفصول لا ناجر فيها
بقيظ ولا جمادى بقرس
لا تحس العيون فوق رباها
غير حور حوالم الشف لعس
كسيت أفرخى بظلك ريشا
وربا فى رباك واشتد غرسى
هم بنو مصر لا الجميل لديهم
بمضاع ولا الصنيع بمنسى
من لسان على ثنائك وقف
وجنان على ولائك حبس

ويختم شوقى مطولته بهذين البيتين الرائعين يشير فيهما إلى الماضى وكيف تستخلص منه دروس للحاضر :

حسبهم هذه الطلول عظات
من جديد على الدهور ودرس
وإذا فاتك التفات إلى الما
ضى فقد غاب عنك وجه التأسى

٣ ـ موشحة صقر قريش :

هذه هى ثالثة أندلسيات شوقى الكبار ، وقد أفردها للحديث عن قصة عبد الرحمن بن معاوية الداخل وملحمة دخوله الأندلس بعد أن فتك العباسيون فى الشرق بأسرته المروانية وورثوا خلافة الإسلام فى سنة ١٣٢ هـ . (٧٥٠ م .) . فقد استطاع عبد الرحمن الفرار من بنى العباس ، وأمعن فى الهرب من موطنه فى رصافة الشام حتى وصل إلى ساحل الشمال الإفريقى المطل على أرض الأندلس . وهناك استدعاه موالى بنى أمية وحزبهم القوى فى الأندلس ، فاجتاز المضيق ، ولكن أمير الأندلس القائم حينئذ يوسف بن عبد الرحمن الفهرى لم يكن مستعداً للتسليم لهذا الأمير ، فخاض معه حربا ضروسا انتهت بانتصار عبد الرحمن وبتأسيسه إمارة بنى أمية المستقلة فى سنة ١٣٨ (٧٥٦) . وحاول أبو جعفر المنصور ثانى خلفاء بنى العباس إشعال الثورات ضده فى الأندلس ، ولكنه ضرب على أيدى المتمردين فى صرامة وقوة حتى إن خصمه اللدود أبا جعفر المنصور هو الذى أطلق عليه لقب «صقر قريش» اعترافا بعلو همته وحسن تدبيره لذلك الملك الجديد الذى أورثه لأبنائه من بعده .

وقد رأى شوقى أن يستخدم فى هذه الملحمة ذات الموضوع الأندلسى قالبا أندلسيا خالصا كذلك ، فاختار هذا الفن الذى ابتكره الأندلسيون منذ أواخر القرن الثالث الهجرى ، هذا وإن كانت الموشحات فى الغالب شعراً غنائيا وجدانيا لا يستخدم كثيراً فى الموضوعات القصصية الملحمية .

ومن جديد نرى كيف تسيطر حمى المعارضة على شوقى فى هذه الموشحة أيضاً ، فهو يعارض بها موشحة لسان الدين بن الخطيب :

جادك الغيث إذا الغيث همى
يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما
فى الكرى أو خلسة المختلس

ولعل الذى يبرر لشوقى معارضة ابن الخطيب هنا هو أن الشاعر الوزير الغرناطى نظم موشحته هذه وهو فى المغرب حينما نفى إليه مع سلطانه محمد الغنى بالله فى سنة ٧٦٠ (١٣٦٠) ، فنظم هذه الموشحة يتشوق إلى بلاده ويصف معاهده فيها وينتهى فيها إلى التسليم لله وقضائه فيما أصابه من محنة النفى . فكان اشتراك الشاعرين فى هذه الغربة التى فرضت عليهما هو الذى أوحى لشوقى بمعارضة صاحبه ، ولهذا فقد بدأ موشحته الطويلة بمقدمة طويلة بستة أبيات[١٢٥] عبر فيها أيضا عن آلام الغربة والمنفى .

وقد كانت موشحة ابن الخطيب بدورها معارضة لموشحة سابقة للشاعر الأندلسى إبراهيم بن سهل الإسرائيلى الإشبيلى :

هل درى ظبى الحمى ان قد حمى
قلب صب حله عن مكنس
فهو فى حر وخفق مثلما
لعبت ريح الصبا بالقبس

وقد أورد ابن خلدون فى مقدمة تاريخه موشحة ابن الخطيب ثم نقلها المقرى فى كتابه نفح الطيب . كما نقل أيضا أجزاء من موشحة ابن سهل[١٢٦] . ولابد أن شوقى قرأها وتمثلها فى كتاب «نفح الطيب» الذى كان من رفاقه فى منفاه .

غير أن التشابه بين الموشحتين يقف عند مقدمة شوقى التى بث فيها آلامه وعذاب غربته ، غير أن شاعرنا لا يعبر عن هذه الآلام تعبيراً مباشراً ، وإنما رمز فيها لنفسه بذلك البلبل الحزين الذى فارق موطنه ، ومع أنه يعيش فى ظل الجنة فإنه لا يكف عن التألم والبكاء حنينا إلى إلفه[١٢٧] :

من لنضو يتنزى ألما
برح الشوق به فى الغلس
حن للبان وناجى العلما
أين شرق الأرض من أندلس

بلبل علمه البين البيان
بات في حبل الشجون ارتبكا
في سماء الليل مخلوع العنان
ضاقت الارض عليه شبكا
كلما استوحش في ظل الجنان
جن فاستضحك من حيث بكى
ارتدى برنسه والسنا
وخطا خطوة شيخ مرعش
ويرى ذا حدب إن جنا
فإن ارتد بدا ذا قعس

وقد وفق شوقى توفيقا عظيما فى هذه المقدمة . وفى وصفه لذلك البلبل الذى أضفى عليه من نفسه الكثير ثم فى مناجاته لليل وفى المقارنة بين الطائر وبين نفسه . فكلاهما «نازح أيك وفريق» ، ثم فى تأمله لأحوال الدنيا وتقلب صروفها . وهو تأمل ينهيه شوقى بحكمة رائعة :

قلب الدنيا تجدها قسما
صرفت من أنعم أو أبؤس
وانظر الناس تجد من سلما
من سهام الدهر شجته القسي

غير أن التوفيق لا يحالف الشاعر حينما يود بعد ذلك التمهيد أن ينتقل إلى قصة الداخل . فإذا به يوجه نداء إلى شباب الشرق يدعوهم إلى قراءة سيرة ذلك البطل . ويسألهم إن كانوا يريدون منه أن يروى لهم خبره . فمثل هذا النداء والسؤال مصوغين فى هذا الأسلوب التعليمى الوعظى يفسدان ذلك الجو الغنائى الذى استهل به شوقى موشحته .

ثم يمضى فى سرد الخبر فيذكر نهاية الدولة الأموية وتآمر العباسيين عليها ، ويستطرد فيذكر استغلال طوائف المتمردين للدعوات الدينية واتخاذها وسيلة للوثوب بالسلطة ، إلا أنه لا يدافع عن الدولة الأموية ، بل يندد بما ارتكبته من مظالم ولاسيما فى حق آل البيت ، ولا شك أن حديثه عن الجذوع التى غطاها المصلوبون إنما هو إشارة إلى زيد بن على بن الحسين الذى قتل فى سنة ١٢٠ وابنه يحيى بن زيد الذى قتل وصلب فى سنة ١٢٦ . وقد جازاهم الله بظلمهم فابتلاهم بمن هو أظلم منهم .

ومن هنا ينتقل إلى هرب عبد الرحمن الداخل من تنكيل بنى العباس . ثم يشير إلى تلك القصة المأساوية : قصة عبوره الفرات هو وأخيه الأصغر . وتلويح الجنود لهما من الشاطىء بأن يعودا ولهما الأمان . ثم ما كان من عودة أخيه الصغير وذبح الجنود إياه .

ويتوقف شوقى قليلا فيعود إلى إحدى استرسالاته الغنائية فيخاطب من استبد به اليأس لما أحاط به من محن وخطوب فيدعوه إلى التفاؤل والتمسك بحبل الرجاء ، وليأخذ العبرة من عبد الرحمن الداخل :

أيها اليائس مت قبل الممات
أو إذا شئت حياة فالرجا
لا يضق ذرعك عند الأزمات
إن هى اشتدت وأمل فرجا
ذلك الداخل لاقى معضلات
لم يكن يأمل منها مخرجا
قد تولى عزه وانصرما
فمضى من غده لم ييأس
رام بالمغرب ملكا فرمى
أبعد المرمى وأقصى اليبس

وكأن الشاعر هنا يقوم بدور الجوقة فى تعليقها على ما يحدث على المسرح أو الراوى فى الحكاية الشعبية .

ويعود فيتحدث عن مسيرة الداخل الطويلة المضنية عبر شمال إفريقية ، ومن لحق به من موالى آبائه مثل بدر خادمه . وعن إقلاله من المال إلا من بقية جوهر كانت بعثت إليه به أخته . ويصف أحوال الشمال الإفريقى . وما كان يدور فيه من حروب وفتن عند مرور الداخل به . ويتحدث عن أخلاق عبد الرحمن وحزمه وانصرافه عن اللهو والصيد واهتمامه بالجاد من الأعمال .

ثم يخاطب الشاعر المركب التى اجتاز عليها الداخل مضيق جبل طارق إلى أرض الأندلس فى استرسالة غنائية أخرى تخفف من جفاف السرد التاريخى . ويعود بعد ذلك فيجمل فى بيتين ما شاده الداخل من ملك بنى على الخُلق . ولا يدع شوقى أبداً إنهاء مثل هذا الحديث بموعظة من مواعظه التى يعد فيها الأخلاق أساساً لكل دولة راقية .

ويخاطب الشاعر نفسه بعد ذلك ، ويسرح به الخيال فى تأمله لأحوال الأندلس إبان عظمتها وحضارتها ، ويتخيل ترف القصور الأندلسية ونساءها الجميلات المرفهات اللاتى كن يطأن الحرير وينقلن أقدامهن فى أخلاط الطيب .

وبعد موعظة أخرى عن تقلب الدنيا يعود لمخاطبة صقر قريش مشيداً ببطولته . ثم يتحدث عن وفاته ودفنه فى «قصر المنية» ويتساءل : أين قبر الداخل ؟ فإذا لم يعرف مكانه الذى قبر فيه فماذا يهم ؟ لقد كان الداخل صقراً والصقور لا تعرف لها مدافن . وقبور العظماء على أفواه الناس أو تتجدد هممهم ومآثرهم على أيدى عظماء آخرين .

ويختم الشاعر موشحته بكلمة أخرى وعظية لا يضيف فيها جديداً إلى ما قال ، غير أنه يقحم فيها ذكر الهرم وبانيه إقحاما لم يكن له ما يقتضيه . وكان الأولى أن يكون الختام هو هذه الكلمة الجميلة السابقة حول قبور العظماء .

لقد كانت موشحة صقر قريش موفقة بوجه عام ، بل لعلها أجمل أندلسيات شوقى . وربما كان من أسباب توفيقها مزاوجة شوقى بين الطابعين القصصى والغنائى . وقد كان شوقى فيها أمينا على أحداث التاريخ بصفة عامة . ولكن العناصر القصصية والغنائية خففت من جفاف السرد الذى اتسمت به أراجيز «دول العرب» فكان بين الأثرين بون شاسع . كما أن القالب الذى صيغ فيه هذا العمل وهو قالب الموشحة بما فيها من تنويع للقوافى أضفى على شعره هنا موسيقية جميلة . تكفل بها أيضا بحر الرمل الذى استخدمه بما فيه من نغمات رتيبة يمكن أن تنساب رقيقة هادئة فى مواضع الحنين والتعبير عن الحزن . ويمكن أن تدوى فى مواضع القوة والحماسة .

وقد تابع شوقى فى سرده لأحداث حياة الداخل ما ورد فى كتاب «نفح الطيب» نقلا عن مؤرخ الأندلس ابن حيان(١٢٨) . على أنه تستوقف نظرنا إشارة وردت فى وصف أخلاق عبد الرحمن فى البيت الثامن عشر :

هجر الصيد لما يعنى به وهو بالملك رفيق ذو اصطياد

فى هذين الشطرين إلماح إلى خبر يذكر فيه أن عبد الرحمن كان خارجا إلى الثغر فى بعض غزواته فوقعت غرانيق (ضرب من طيور الماء) فى جانب من عسكره وأتاه بعض من كان يعرف كلفه بالصيد يعلمه بوقوعها ويشهيه بها ويحضه على صيدها فأطرق ثم جاوبه :

دعنى وصيد وقع الغرانق فان همى فى اصطياد المارق
فى نفق إن كان أو فى حالق اذا التظت هواجر الطرائق
كان لفاعى ظل بند خافق

إلى آخر الأشطار

غير أن هذا الخبر لم يرد فى نفح الطيب الذى كان جل اعتماد شوقى عليه . وإنما فى مصدرين لم يعرف أنهما طبعا إلا فى ليدن (هولندا) ومدريد قبل حلول الشاعر ببرشلونة بعدة عقود(١٢٩) . فلعل أحد هذين الكتابين كان من مقتنياته أثناء منفاه .

كذلك تلفت نظرنا إشارة شوقى إلى نساء الأندلس الفاتنات اللاتى يطأن أخلاط الطيب وثياب الحرير (البيت الثانى والعشرين) :

ها هنا كنت ترى حول الدمى فاتنات بالشفاه اللعس
ناقلات فى العبير القدما واطئات فى حبير السندس

فهذه إشارة إلى اعتماد الرميكية جارية المعتمد بن عباد وإلى بركة الطيب التى أمر المعتمد بن عباد أن تتخذ لها فى ساحة قصره حتى تخوضها هى وجواريها(١٣٠) . فالرميكية هى التى سوف يجعلها شوقى إحدى بطلات مسرحية «**أميرة الأندلس**» .

٤ ـ مرثيته لوالدته :

كان شوقى لا يزال فى برشلونة حينما بلغه نبأ انتهاء الحرب وإعلان الهدنة فى أواخر سنة ١٩١٨ ، وقد استطاره النبأ فرحا لأنه كان بشيرا بقرب عودته إلى وطنه ، غير أنه لم يلبث أن تلقى ذلك النبأ الجديد الفاجع ، وهو وفاة أمه العجوز ، فانقلب فرحه حزنا وأسفا على فوات رؤيتها قبل موتها . وكان شوقى كما ذكرنا وكما يصرح بذلك سكرتيره أبو العز من أشد الناس برا بوالدته(١٣١) . فلم يلبث أن جاشت نفسه بهذه المرثية : (١٣٢)

إلى الله أشكو من عوادى النوى سهما
أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى

ويذكر أبو العز وشارح الديوان أن شوقى نظمها بعد ساعة من وصول خبر الوفاة إليه . وأنه كان من فرط تأثره لا يطيق النظر إلى هذه المرثية بعد . فبقيت مستورة ضمن أوراقه الخاصة حتى نشرت فى الصحف غداة وفاته هو .

ولا شك فى أن مثل هذا الرثاء للأم لابد أن يكون أصدق ما يمكن أن تجود به قريحة شاعر . وأكثره تلقائية . غير أن الذى يفاجئنا فى هذه القصيدة أنها هى أيضا معارضة لقصيدة المتنبى فى رثاء جدته : (١٣٣)

الا لا أرى الأحداث مدحا ولاذما
فما بطشها جهلا ولا كفها حلما

ويذكر فى تقديم قصيدة المتنبى أنه ورد عليه كتاب جدته من الكوفة تشكو شوقها إليه وطول غيبته عنها فتوجه نحو العراق ولم يمكنه وصول الكوفة . فكتب إليها كتابا يدعوها للحاق به . فقبلت كتابه وحمت لوقتها سرورا به وغلب الفرح على قلبها فقتلها .

وربما يستبد بالمرء العجب حينما يرى شوقى فى مثل هذا الموقف الذى لا يصدر فيه الشاعر إلا عن عاطفة صادقة ـ شارعا فى معارضة شاعر قديم ... فالمعارضة فى الغالب تقتضى جهدا واعيا يطمح فيه الشاعر المتأخر إلى أن يقيس نفسه بالمتقدم حتى يثبت تفوقه عليه . فهل يسعنا أن نظن ذلك بشوقى فى مثل هذا المقام ؟

كلا بغير شك . والذين علقوا على القصيدة ذكروا شدة انفعاله . وأنه نظمها فى غمرة هذا الانفعال وبعد ساعة واحدة . وأنه ستر قصيدته وكان يتجنب العودة إلى النظر فيها . بل لم يسمح بنشرها فى حياته . ولا شك أنهم صادقون فى تعليقهم . وأنه كان صادقا فى حزنه وألمه وشعره . فالأمر هنا أجل من أن يقيس نفسه بالمتنبى أو يحاول مطاولته ... ذلك ترف لم يكن يسمح به لنفسه إنسان محزون يعتصر الألم قلبه . فكيف نفسر هذه المعارضة التى نراه يترسم فيها فعلا خطى المتنبى فى معانيه بل وحتى فى ألفاظه ؟

ربما فسر لنا ذلك التوافق الغريب بين حالتى الشاعرين . فكلاهما غريب عن وطنه . يستبد به الشوق إلى أمه (فقد كانت جدة المتنبى بمثابة أمه فعلا) . وكلاهما مستبشر بقرب لقائها بعد طول غياب . ثم يأتيه خبر الوفاة المفاجىء . فيسد عليه باب فرحة لم تتم . فتجيش نفسه بالرثاء .

هذا من ناحية الظروف التى أحاطت بالمرثيتين . أما من الناحية الفنية فالمعارضة تفسر لنا مدى تشبع شوقى بالمتنبى حتى كأن شاعر الكوفة العظيم كان يقبع فى وعى شوقى الباطن ويسيطر عليه سيطرة كاملة ، وقد رأينا أن صلة شوقى بالمتنبى كانت صلة قديمة منذ أيام طلبه العلم فى فرنسا ، بل ولا بد أن تكون أقدم من هذه الصلة . ولست أظن إلا أن شوقى كان يحفظ كل شعر المتنبى أو معظمه حتى إنه كان لا يستطيع من إساره فكاكا . ولهذا فقد فاضت قريحته بهذه المعارضة بصورة تلقائية صادقة .

على أننا على الرغم من اعترافنا بصدق شوقى وانطلاقه من مشاعره فإن قصيدته أتت دون قصيدة المتنبى بكثير ، ولم ينقذها ذلك الصدق من آفات التقليد والمحاكاة .

على أننا لو نظرنا إلى نصيب الأندلس من هذه المرثية لوجدناه ضئيلا محدوداً ، وهو يعترف بذلك بل ويؤكده حين يذكر أنه لم يكن يجد طعما للحياة فى ربوع إسبانيا مادام بعيداً عن والدته وعن أمه الكبرى مصر :

نزلت ربى الدنيا وجنات عدنها
فما وجدت نفسى لأنهارها طعما
أربح أريج المسك فى عرصاتها
وإن لم أرح مروان فيها ولا لخما
إذا ضحكت زهوا إلىّ سماؤها
بكيت الندى فى الأرض والبأس والحزما
أطيف برسم أو ألم بدمنة
أخال القصور الزهر والغرف الشما
فما برحت من خاطرى مصر ساعة
ولا أنت فى ذى الدار زايلت لى هما

٥ ـ تائيته فى ذكر المنفى :

نظم شوقى هذه القصيدة على مايدو فى أول عهده بالمنفى فى برشلونة ، ولكنه لم يتمها ، وقد نشرتها الرسالة فى ١٥ أبريل ١٩٣٣ بعنوان «**شوقية لم تنشر**» ، ثم أعاد نشرها الدكتور محمد صبرى (١٣٤) .

وهى قصيدة حوارية تقوم على «قالت» و«قلت» . ويتخيل فيها شوقى صاحبة له من جميلات الأندلس مع تربين لها ـ على طريقة عمر بن أبى ربيعة ـ وهى تسائله عن منفاه وركوبه البحر بما يكتنفه من خطر ، فيجيبها بصبره على الشدائد وبتسليمه بقضاء الله فى صبر وجلد :

وسقيمة الأجفان لا من علة
تحيى العميد بنظرة وتميته
وصلت كتربيها الحديث بضاحك
ضاح كمؤتلف الجمان شتيته
قالت تغربت الرجال فقلت فى
ضيم أريد بجانبى فأبيته
قالت نفيت فقلت ذلك منزل
وردته كل يتيمة ووردته
قالت رماك الدهر قلت فلم أكن
نكسا ولكن بالأناة رميته
قالت ركبت البحر وهو شدائد
قلت الشدائد مركب عودته
قالت أخفت الموت قلت أمفلت
أنا من حبائله إذا ما خفته
لو نلت أسباب السماء لخطنى
أجل يحل لحينه موقوته

ثم يتحدث عن شماتة الشامتين فيه ، وهو موضوع أشرنا إلى مدى تأثيره فى نفسه حتى ظل يذكره بعد عودته ، ولكنه يعلن أنه لا يحفل بذلك ، فتسائله صاحبته عما إذا كان مقدما على هجاء من آذوه ، فيعلن ـ كالعهد به فى إيثار السلامة ـ عزوفه عن الهجاء ، ولكنه يفسر ذلك بترفعه عن ذلك ، إذ إنه ينزه بيانه عن الهجو والوقوع فى الأعراض :

قالت : لقد شمت الحسود فقلت : لو
دام الزمان لشامت لحفلته
قالت كأنى بالهجاء قلائدا
سارت فقلت : هممت ثم تركته
أخذت به نفسى فقلت لها : دعى
ما شاءت الأخلاق لا ماشئته
من راح قال الهجر أو نطق الخنا
هذا بيانى عنهما نزهته
الله علمنيه سمحا طاهرا
نزه الخلال وهكذا علمته

والقصيدة سلسة التعبير يضفى عليها الحوار الهادىء حركة سريعة فى غير عنف ولا ضجيج . وهى تصور طبيعة شوقى اللينة الهادئة . ونلاحظ أن الشاعر قد اهتدم بعض أبياتها فى قصائد له أخرى مثل قوله من قصيدته فى لبنان : (١٣٥)

الشارعات الهدب أمثال القنا
يحيى الطعين بنظرة ويميته

فالشطر الثانى من هذا البيت هو نفسه الشطر الثانى من مطلع قصيدته الأولى مع تصرف قليل .

٦ ـ بائيته فى وصف يوم ربيعى فى برشلونة :

نشرت مجلة الرسالة هذه الأبيات (فى ١٥ أكتوبر ١٩٣٣) بعنوان «فى الأندلس» ، ووصفتها بأنها «أبيات مبعثرة نظمها أمير الشعراء فى الأندلس» (١٣٦)

والأبيات فى وصف يوم من أيام الربيع فى برشلونة . وقد استدللنا على ذلك بأن فيها ذكراً للبحر وهياج أمواجه ، وما كان شوقى ليرى مثل هذا المشهد إلا فى أثناء إقامته بهذه المدينة البحرية . والأبيات

ـ مع كونها على مايبدو بقية لقصيدة طويلة لم يحتفظ منها إلا بقطع غير متصلة ـ تشتمل على تصوير بديع لجانب من جوانب الطبيعة الإسبانية . فهى تنتمى إلى هذا الشعر الهادىء النبرة الذى لم ينظمه شوقى تحقيقا لمطامح كبيرة مثل ما نظمه فى المعارضات أو قصائد المناسبات الجليلة . بل هو شعر خفيف قريب إلى النفس . وإن المتأمل ليأسف لأن شوقى لم يكثر من هذا الشعر الذى أعتقد أنه يمثل قدرته الكبيرة على التصوير الجميل .

يقول شوقى :

ويوم من صبا آذار حلو
فقدناه وما بلغ الشبابا
تصور من حلى النبرور وجها
وجمع من زخارفه اهابا
فراق صباحه صحوا وزهوا
ولذ ضحاه حاشية وطابا
تناثر فى البطاح حلى وأوق
على الآفاق فانتظم الهضابا
وسالت شمسه فى البحر تبرا
على مثل الزمرد حين ذابا
كأن نسيمه نفس العذارى
طعمن الشهد أو ذقن الحبابا
تمناه ابن عباد صبوحا
اذا حث المزاهر والشرابا

وهكذا يرسم شوقى صورة لهذا اليوم الربيعى الذى بدأ صحوا جميلا تنسكب أشعة شمسه الذهبية على مياه البحر . وتهب نسماته على الرياض طيبة ذكية . ولا ينسى الشاعر أن يربطه بجانب من ماضى الأندلس الإسلامى . فالمعتمد بن عباد كان يتمنى مثل هذا اليوم حتى ينصرف فيه إلى مجلس من مجالس شرابه وطربه .

على أن الجو لا يلبث أن ينقلب وقت الظهيرة . وما أكثر ما يتغير الجو فى إسبانيا بين لحظة وأخرى . فإذا بالرياح تهب . وبالسماء تتلبد بالغيوم ويتبدل ذلك الحسن قبحا . وتهيج أمواج البحر ويسطع عليها البرق فكأنما تتجدد فيه تلك الواقعة القديمة بين نبى الله موسى وفرعون وقومه . أو كأن البحر يعج بأساطيل الحرب :

وما قدرت ان سيجن ظهرا
ولم تكن القيامة لى حسابا
تشعث لمة واغبر وجهها
ودلى مشفرا وافتر نابا
وبدل حسن ذاك السمت قبحا
وأصناف النعيم به عذابا
وضج البحر حتى خيل موسى
أتى بعصاه أو فرعون آبا
وأبرق فى العباب كأن سرا
بأسطول الجزيرة قد أهابا

وأود أن أنوه هنا بذلك التشخيص الرائع فى البيت الثانى حينما يصف اليوم بتشعث شعره واغبرار وجهه وتدلى مشافره والافترار عن أنيابه . فهذا مشهد لا ينبع إلا عن خيال مفتن فى التصوير . وفيه حركة سريعة الإيقاع تبث فى النفس الرهبة .

ونأتى إلى المشهد الثالث ، وهو ذلك المنظر البديع الذى طالما يشهده المقيم فى إسبانيا ، وهو منظر تساقط الثلوج ذرات بيضاء كأنها القطن المندوف مع سطوع أشعة الشمس بين وقت وآخر متخللة قطع الغيوم :

كأن شعاعها فى الثلج نار
لفارس حولها ضربوا القبابا
أو الحسناء يوم العرس جننت
لمزقت الغلائل والنقابا
أمن سحر السماء فأمطرتنا ؟
فكان الدر والذهب المذابا
تروق العين من بيضاء حال
كما تربت بالتبر الترابا
منادف عجد طفرت بقطن
لما تألوه ندفا وانتهابا
وقطعن الثلوج لكل روض
وكل خميلة مهدا ثيابا
لمن صور محللة فراء
وولدان مرسلة جبابا

والبيت الأخير تصوير للفتيات الإسبانيات وقد خرجن فى مثل هذا اليوم الذى تغمر الثلوج البيضاء فيه الشوارع والحدائق بينما تلتمع عليها أشعة الشمس . وهن يرتدين معاطف الفراء . والأطفال وقد ألبستهن أمهاتهن ثيابا ثقيلة مختلفة الألوان . وجمال أطفال إسبانيا فى مثل هذه الأيام آية من الآيات لا يقدرها إلا من رآها ولا تصورها إلا ريشة مقتدرة مثل ريشة شوقى .

ثانيا : الشعر التاريخى :

نظم شوقى هذه المجموعة من الأراجيز التى يضمها كتابه «**دول العرب وعظماء الإسلام**» لأول إقامته فى برشلونة . وقد أشرنا إلى ماذكره ابن الشاعر من أنه غطى بهذه الأراجيز كتاب النحو الإسبانى الذى كان يتعلم فيه ، وكانت أول ما اشتغل بنظمه فى منفاه(١٣٧) .

ويضم كتاب «**دول العرب**» ألفا وأربعمائة بيت من الرجز موزعة على أربع وعشرين قصيدة أو فصلا . على أنه لم ينشر إلا بعد وفاة الشاعر فى مارس سنة ١٩٣٣ .

ونود أن نلفت النظر إلى كون هذه الأراجيز هى فاتحة ما كتبه شوقى ، وهو يصور ـ كما جاء فى مقدمته ـ جو الكآبة الذى كان يخيم عليه ، حتى نراه ينصرف عن الشعر الغنائى الذى كان ميدانه الحقيقى إلى هذه المنظومة التاريخية التى لا تخرج عن كونها شعراً تعليميا لا ينتظر أن تتألق فيه شاعرية شوقى .

ولا يكتم شوقى الهدف التعليمى التربوى من الكتاب ؛ إذ يقول بعد أن أشار إلى أنه ألفه استدفاعا للفراغ والعطالة :[١٣٨]

حتى اراد الله ان نظمت ... من سير الرجال ما استعظمت
علما بما تبعث فى الاحداث ... جلائل الأعمال والأحداث
ان الصبى ما تغذيه اغتذى ... فاكثر عليه فى المثال المحتذى

فهو يستهدف بالكتاب تعليم الناشئة وتهذيبهم بذكر أخبار الدول وعظماء التاريخ . ويعلن أنه يحذو فى نظم هذه السير حذو من تقدمه من ناظمى التاريخ . ولم يشر شوقى إلى أحد من هؤلاء . غير أنه يمكن لنا أن نرى فى كتب التراث الأندلسى إشارات إلى أقدم من عالجوا هذا اللون المنظوم من التاريخ . فقد سبقوا إليه منذ القرن الثالث الهجرى . إذ كان منهم يحيى بن الحكم الغزال (المتوفى سنة ٢٥٠ هـ . تقريبا) وتمام بن علقمة (المتوفى سنة ٢٨٣ هـ) .[١٣٩] ونظم ابن المعتز (ت ٢٩٦) بعد هذين أرجوزته فى ذكر دولة الخليفة العباسى المعتضد . على أن أبرز مثل لهذه الأراجيز التاريخية وأشبههم بأن يكون شوقى قد ترسم خطاه هو أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه (ت ٣٢٨) . فقد نظم أرجوزة طويلة تبلغ نحو أربعمائة وخمسين بيتا فى التأريخ لاثنين وعشرين عاما من خلافة عبد الرحمن الناصر لدين الله (٣٠٠ - ٣٢٢هـ) وقد أورد ابن عبد ربه هذه الأرجوزة كاملة فى كتابه «العقد الفريد»[١٤٠] . ويرجح الدكتور صالح الأشتر أن شوقى قد سار فى أراجيزه على نهج منظومة لسان الدين بن الخطيب «رقم الحلل فى نظم الدول»[١٤١] . وربما كان هذا صحيحا . إذ لا يستبعد أن يكون شوقى قد اطلع على هذه المنظومة فقد كانت قد طبعت فى تونس فى سنة ١٣١٦ (١٨٩٩ م) . غير أنى أعتقد أن كتاب ابن عبد ربه كان أقرب إلى شوقى وأيسر منالا ، وكان بغير شك بين الكتب التى حملها أمير الشعراء معه فى منفاه . كما يصرح أبو العز أن كتاب «العقد الفريد» كان أحب الكتب إليه قبل مرضه وبعده .[١٤٢]

ويفرد شوقى بعد المقدمة الأولى ، التى يحمد الله فيها ويثنى عليها ويذكر هدفه من تأليف الكتاب ، أربع أراجيز تمهيدية يتناول فيها موضوعات اللغة العربية والتاريخ والوطن . وكأنه يريد أن يؤكد انتماءه العربى والقومى المصرى والإسلامى . ثم يبدأ الحديث عن السيرة النبوية الشريفة ، فإذا انتهى شرع فى ذكر الدول الإسلامية المتعاقبة ، موجها اهتمامه إلى موضوعات جانبية رآها جديرة بأن تفرد لها فصول خاصة . فيتناول : الخلفاء الراشدين ، وخلافة أبى بكر ، وخلافة عمر ، وعمر وخالد بن الوليد ، ومقتل عمر ، وعثمان بن عفان ، وعلى بن أبى طالب ، ومعاوية ، ثم يفرد فصلين لاثنين من كبار القواد أصحاب الفتوح : عمرو بن العاص وخالد بن الوليد ، ولعله رأى أنه أطال كثيراً فى سير هؤلاء الرجال ، فنجده يفرد فصلا واحدا لدولة بنى أمية كلها . وبعد الفصل المقحم على الكتاب وهو «موشحة صقر قريش» يعود إلى نسق التاريخ فيتحدث عن خلافة عبد الله بن الزبير ، ثم يتحدث عن دولة بنى العباس مفتتحا إياها بخلافة السفاح . ويختص داعية العباسيين أبا مسلم الخراسانى بفصل آخر ، ثم يذكر سيرة أبى جعفر المنصور . وينتقل فجأة بعد ذلك إلى دولة الفاطميين وهو آخر فصول الكتاب .

وترى من هذا العرض أن شوقى لم يسر على خط واضح فى توزيع فصول كتابه أو أراجيزه ، إذ لا نجد بينها اتساقا . ويظهر أنه كان عازما على أن يكتب تاريخا طويلا منظوما لكل دول الإسلام مرتبة على العصور ، ولكن الملل لم يلبث أن أصابه ، فعمد إلى الإيجاز فى الفصول الأخيرة ، ووقف عند الدولة الفاطمية .

ونصيب الأندلس من هذا الكتاب قليل لا يتجاوز عدة أبيات وردت فى آخر الفصل المفرد لبنى أمية ، إذ يشير إلى تجديد عبد الرحمن الداخل لدولة أجداده فى الأندلس . ولكنها أبيات لا تقارن بموشحته التى أفردها لسيرة صقر قريش .[١٤٣]

والحقيقة أن مثل هذا الشعر لا يعدو كونه نظما تعليميا . غير أنه لا يخلو هنا وهناك من أبيات فيها بريق شعر شوقى وقدرته على التصوير .

ثالثا : الآثار النثرية :

مسرحية أميرة الأندلس

لا شك فى أن أهم آثار شوقى النثرية مسرحية «**أميرة الأندلس**» .

وهناك خلاف حول تاريخ تأليف هذه المسرحية . مصدره أنها لم تنشر إلا فى آخر أيام شوقى سنة ١٩٣٢ . وكانت آخر ما قدم من مسرحيات . ويعتقد ابن أمير الشعراء أن أباه ألف هذه المسرحية فى برشلونة فى السنوات الثلاثة الأولى من مقامه هناك . وهو يصرح بذلك فى كتابه[١٤٤] وكذلك فى الرسالة الخاصة التى وجهها إلى الدكتور صالح الأشتر[١٤٥] . غير أن الباحث السورى يخالف ابن الشاعر ويسجل عليه تناقضه حينما قال فى كتابه (ص : ٦٣ - ٦٤) إن إشبيلية هى التى أوحت إلى أبيه بتلك الرواية «فنى قصرها المذكور التقى بالأطياف المحبوبة لروايته» وكذلك يستشهد الدكتور الأشتر بما قاله أبو العز من أن شوقى كان قد شرع خلال اصطيافه بالإسكندرية عام **١٩٣١** فى تأليف روايتى عنترة وأميرة الأندلس[٢٤٧] . على أن الدكتور محمد صبرى يفيدنا ببيان حول هذا الموضوع ربما كان فيه حل للخلاف . ذلك أنه يروى نقلا عن الدكتور سعيد عبده أن شوقى كتب «أميرة الأندلس» أثناء إقامته هناك وأنه أتى بها من المنفى فى مجلدات كانت أضخم محصول نثرى له ، فلما نجحت روايتا «**مجنون ليلى**» و«**كليوباترا**» أخذ يعيد النظر فى «**أميرة الأندلس**» ، وكانت طويلة جدا ومفككة حتى انتهى بها الأمر إلى حجم كراسة ، ومع ذلك كانت فاشلة عند تمثيلها منذ الليلة الأولى[١٤٨]

وقد نفهم من هذا البيان أن شوقى شرع فى تأليف الرواية فعلا وهو فى منفاه فى برشلونة ، وأنه جمع مادتها التاريخية وقام بكتابة مسوداتها الأولى هناك ، وأنها كانت طويلة ومفككة كما يذكر سعيد

عبده . فلما عاد إلى مصر أخذ يهذبها ويعيد النظر فيها ويختصرها حتى انتهى بها إلى حجمها الذى صدرت به . أما ما يقوله حسين شوقى من لقاء شوقى أطياف مسرحيته فى قصر إشبيلية فكلام إنشائى لا يثبت للنقد . وأعتقد أن الدكتور الأشتر محق فى دفعه . فشوقى لم يمر بإشبيلية إلا مروراً عابرا حتى إنه لم يذكرها فى أندلسيته . ثم إنه من الواضح أن شوقى قد أخذ معظم مادة كتابه من كتاب «**نفح الطيب**» وأبطال المسرحية الرئيسيون شخصيات تاريخية لا يحتاج الشاعر إلى استيحائها من جدران قصر أثرى .

ونلاحظ أيضا أن فى كلام الدكتور سعيد عبده مبالغات مفرطة فليس من المعقول أن يكون شوقى قد كتب المسرحية فى «مجلدات» عديدة ، إذ إنه كان يعرف أصول التأليف المسرحى منذ شبابه المبكر أثناء دراسته بفرنسا ، ولا يعقل أن يكتب شوقى بعد تمرسه وخبرته مسرحية بهذا الطول . وإنما المعقول هو ما ذكرنا من أن المادة التى جمعها هى التى انتظمتها تلك «المجلدات» (وإن كنت أظن أنها عدة دفاتر) .

والشىء الغريب فى هذه المسرحية كما سجل ذلك الدكتور محمد مندور[١٤٩] أن يكتبها شوقى نثرا مع أنها من أولى المسرحيات بأن تكون شعرية . فبطلها المعتمد بن عباد ملك شاعر . وكان بوسعه أن يستغل من شعره المحفوظ الصحيح أكثر مما استغل فى روايته لا سيما وأنه شعر على مستوى عالٍ من الجودة يفوق فى كثير من الأحيان من اتخذوا من الشعر حرفتهم . هذا مع أن شوقى ألف مسرحية مثل «**الست هدى**» شعراً ، وهى بموضوعها ولغتها أجدر بأن تصاغ صياغة نثرية .

على أن الدكتور مندور يثنى على لغة شوقى النثرية فى هذه المسرحية . إذ إنها تخلصت من أثقال المحسنات البديعية المتكلفة التى نجدها فى غير ذلك من آثاره مثل «أسواق الذهب» . فأتى نثره هنا مرسلا فى الغالب . وهذا حق . فإن لغة شوقى فى «**أميرة الأندلس**» تمثل نضج شوقى وامتلاكه لناصية البلاغة فى قصد وبغير تكلف .

وتدور الرواية حول نهاية ملك المعتمد بن عباد . ذلك الأمير الشاعر المترف الذى كان أشهر ملوك الطوائف فى الأندلس . ومن المعروف أن سلطان المرابطين يوسف بن تاشفين هو الذى أنهى عصر الطوائف . وخلع هؤلاء الملوك ومن بينهم المعتمد وأمر بنفيه وتسييره إلى مدينة أغمات المغربية هو وأسرته حيث قضى آخر سنى حياته سجينا .

وتتألف المسرحية من خمسة فصول. يبدأ الفصل الأول بتلخيص بوادر الأزمة، فنرى بعض رجال بلاط المعتمد يتحدثون عن أحوال المملكة . ونفهم من ذلك الحديث تأزم موقف المعتمد فى إشبيلية وابنه الظافر فى قرطبة . وتقص بثينة ابنة المعتمد قصة لقائها بفتى قرطبى يدعى «حسونا» ابن أحد التجار الأغنياء وكانت قد التقت به فى سوق الكتب بقرطبة . ونعرف من الحديث أن هناك علاقة حب بدأت تنعقد بين الأميرة والفتى . ثم نرى بعد ذلك سفير ملك قشتالة ابن شاليب اليهودى الذى أتى ليجبى الإتاوة من المعتمد . ولكنه يتهجم على الملك فيستشيط هذا غضبا ويأمر بقتله . وفى الفصل الثانى

نتعرف على أحوال المجتمع الإشبيلى وما يسوده من اضطراب . عن طريق أحداث يشترك فيها حريز بن عكاشة بطل الأندلس . وسطو اللصوص على خان إشبيلى كان فيه أخو الملك الإسبانى . وهو يحمل معه جوهراً ثمينا . ويكون هذا الجوهر بصدفة محضة من نصيب ابن حيون أحد الموجودين فى الخان . وفى الفصل الثالث نعلم أن التاجر أبا الحسن وهو والد حسون قد غرقت مراكبه وضاعت فيها أمواله . ويتقدم ابن حيون متنكراً فى زى شيخ مغربى فيقدم له من المال ما ظفر به فى الخان، ثم نرى بثينة تقدم أيضا إلى الدار متنكرة فى زى فتى . وتتحدث مع حسون الذى أحبته فى قرطبة بغير أن يعرفها . ويقص عليها خبر مقتل أخيها الظافر فى قرطبة بعد أن أبلى هو نفسه أحسن البلاء فى الدفاع عنه . ويكتشف أهل الدار فى النهاية حقيقة الأميرة بثينة المتنكرة . وفى الفصل الرابع نرى جنود المرابطين وقد هاجموا إشبيلية، ويخرج لهم المعتمد فيقاتلهم فى شجاعة ولكنه يهزم ويسقط أسيراً فى أيديهم فيحملونه إلى أغمات . أما الفصل الأخير فنرى فيه المعتمد أسيرا فى سجن أغمات وهو يتحدث مع زوجته الرميكية وهما يعبران عن حزنهما لفقدهما أخبار ابنتهما بثينة فى غمرة القتال الدائر فى إشبيلية . ونعرف أيضا أن التاجر أبا الحسن قد عثر على بثينة أسيرة عند أحد قواد المرابطين وأنه عرفها واستنقذها ثم نراه هو وابنه وصديقه ابن حيون يهربون من الأندلس وينتقلون إلى أغمات حيث يتمكنون من دخول سجن المعتمد . وتكون المفاجأة السعيدة للملك الأسير حينما يلتقى بابنته ويبارك زواجها من حسون ويقتسم ابن حيون ثروته مع حسون والمعتمد . ونسمع أيضا بخبر آخر سعيد وهو أن يوسف أمر بإعداد دار أخرى حسنة التأثيث لأسيره المعتمد بعد أن رق له وذكر بلاءه فى الجهاد معه ضد ملك الإسبان . وبهذا تنتهى المسرحية بعد أن خففت هذه النهاية السعيدة من جو مآسيها الحزينة .

المسرحية مزاوجة بين الحقائق المعروفة حول نهاية ملك المعتمد بإشبيلية وأسره بأغمات وبين بعض الأحداث الخيالية مثل قصة الحب بين ابنة الملك والفتى حسون ابن التاجر القرطبى . وقد قصد شوقى إلى ذلك قصداً حتى يخفف من حدة المأساة التى تتمثل فى فقد الملك الشاعر لعرشه . والقصة الخيالية الموازية لخط المأساة الرئيسية يبدو فيها التكلف والافتعال . كما أنه كثيراً ما يقوم على صدف بعيدة عن المنطق . غير أن شوقى قد أجاد فى رسم ملامح الشخصيات الرئيسية وأهمها شخصية الملك الشاعر المعتمد . وإن كان قد أضفى عليه من الفضائل أكثر مما يعرفه التاريخ له .

كما أن شوقى أحسن استخدام ما ورد فى المصادر التاريخية وأهمها نفح الطيب للمقرى . فمعظم الشخصيات الحقيقية المشتركة فى المسرحية قد عرفها التاريخ وترجم لها المؤرخون . ونذكر منها فضلا عن المعتمد : زوجته الرميكية[١٥٠] . وابنته بثينة[١٥١] . وابنه الظافر الذى قتل فى قرطبة[١٥٢] . وبطل الأندلس حريز بن عكاشة[١٥٣] . واللص المشهور البازى الأشهب[١٥٤] .

كذلك نرى كثيراً مما يرد فى المسرحية عَرَضاً من أخبار صحيحا تشهد به المصادر التاريخية . فهو فى تصويره لتقلب أهل قرطبة وكثرة تمردهم على السلطان . كما نرى فى قول بثينة وهى تتحدث عن ولاية أخيها الظافر : سآه من قرطبة وفجاءاتها ... وويلى على أخى الظافر

من هذه الولاية الحمراء التى لم يقلدها أمير إلا قتل أو عزل ... »[155]، فهذا الكلام يتفق مع ما يقوله المقرى فى وصف أهل قرطبة : «**كالجمل إن أثقلت عليه الحمل صاح وإن خففت عنه الحمل صاح**»[156].

ونرى مثل ذلك فى وصف بثينة لسوق الكتب فى قرطبة ، فهذا الكلام يوافق ما جاء فى مفاخرة مشهورة بين الفيلسوف القرطبى والطبيب الإشبيلى ابن زهر ، إذ يتبين من هذه المقارنة إلى أى حد يهتم القرطبيون بالكتب والعلم[157] . ونفس الشئ نجده فى الحديث عن مجبنات شريش[158] ، وفى كثير من التفاصيل الأخرى التى تدل على أن شوقى قد أحسن استغلال النصوص الأندلسية حول المعتمد ومأساته وحول المجتمع الأندلسى وعاداته وتقاليده والحياة الثقافية فيه .

على أن الملاحظ هو أن شوقى فى محاولته تحسين صورة المعتمد واستثارة العطف عليه فى محنته قد خالف بعض ما يعرفه عنه التاريخ . فهو مثلا يضع على لسان ابنته بثينة كلاما تعبر فيه عن رفضها للزواج من القائد المرابطى سيرى بن أبى بكر المتزوج من ثلاث نساء : «**بل تلك خطة لم أجد أبوىَّ عليها ولم آلف رؤية مثلها فى حياة أسرتى ، فهذا أبى جعلنى الله فداءه لم يتخذ على أمى ضرة ولم يكسر قلبها بالشريكة فى قلبه**»[159] . هذه دعوى عريضة تخالفها حقائق التاريخ مخالفة تامة . فابن الأبار فى ترجمته للمعتمد يقول إنه «**خلع عن ثمانمائة امرأة أمهات أولاد وجوارى متعة وإماء تصرف**»[160] .

وأخطر من ذلك تصوير شوقى للمرابطين ، وهم الذين حموا الإسلام فى الأندلس ، فى صورة أقرب إلى الوحشية والجهل والجشع . وقد يكون لشوقى بعض العذر فى ذلك ، فقد استمد كل أخباره من نفح الطيب . وكان هذا ينقل عن مؤرخين وأدباء أندلسيين حملهم تعصبهم الذميم ضد المغاربة وكراهيتهم لحكمهم على النيل منهم وتشويه صورتهم . كذلك لا نستبعد أن يكون شوقى قد قرأ ما كتبه المؤرخ الهولندى راينهارت دوزى عن المرابطين فى كتابه «تاريخ المسلمين فى إسبانيا» وهو كتاب صدر بالفرنسية فى سنة ١٨٨٨ . وكان دوزى من أشد الناس إعجابا بالمعتمد بن عباد وبغيره من ملوك الطوائف كارها للمرابطين أشد الكراهية

ومن هنا نجد تلك العبارات الجارحة التى ساقها شوقى على ألسنة شخصيات المسرحية فى وصف المرابطين ، فقلاص مضحك الملك يقول لبثينة حينما علم بخطبة القائد سيرى بن أبى بكر إياها «إنى لا أهنيك بتيس المغرب»[161] ويصور شوقى المرابطين على أنهم لم يدخلوا الأندلس إلا طمعا فى خيراتها[162] ، ويردد التهمة التى درج الأندلسيون على إطلاقها على يوسف بن تاشفين وأنه كان جاهلا لا يفهم كلام العرب حتى إنه يحتاج إلى ترجمان يفسر له ما يقوله الأدباء والشعراء . وهى تهمة كان أول من بدأ بتوجيهها الشقندى فى رسالة فى فضل الأندلس[163] .

وقد سبق أن ذكرنا أن شوقى لو كان قد اطلع على دراسات فرانسسكو كوديرا حول المرابطين ودولتهم لخفف من حدة هذه العبارات التى وردت فى المسرحية ووصمتهم بأسوأ النعوت .

* * *

وأخيراً هذه صفحات حاولنا أن نقوم فيها بدراسة لصلة شوقى بالأندلس من خلال إقامته فى منفاه بإسبانيا على مدى أربع سنوات ، نرجو أن نكون قد قدمنا بها مجموعة من الملاحظات التى قد تعين على إلقاء مزيد من الضوء على أدب أمير الشعراء .

وتبق فى النهاية مجموعة المقالات التى كتبها شوقى نثراً . وهى «أسواق الذهب» التى سبق أن ذكرنا أن شطراً كبيراً منها قد كتب فى فترة المنفى كما سجل شوقى نفسه ذلك . ويثير ذلك قضية تستحق أن تفرد بالدراسة ، وهى محاولة تمييز ما كتب منها فى إسبانيا وما كتب منها بعد العودة إلى مصر ، فعلى أساس هذا التمييز تمكن دراسة ما هو نتاج المنفى من هذه المجموعة فى ضوء بحث شامل لنثر شوقى . وهو ما لا يفى به هذا المقال ، فلعل لنا عودة إلى هذا الموضوع نحاول أن نستوفى فيه حظه من الدراسة .

وفى النهاية إذا كان هذا المقال إسهاما فى الاحتفال بمرور نصف قرن على وفاة شاعرنا الكبير فإننا نعتقد أن خدمة أدب شوقى تكون بتقويم هذا الأدب تقويما موضوعيا لا يشتط فى إسباغ المديح ولا ينزلق إلى التجريح . ولا شك فى أن عباقرة الأدب هم الذين يجد الدارسون دائما والنقاد فى إنتاجهم جديداً يمكن أن يقال .

هوامش

(١) الجزء الأول المطبوع بمطبعة الآداب والمؤيد بمصر سنة ١٨٩٨ . وقد أعيد نشر هذه المقدمة فى الطبعة الثانية للديوان حين صدر عن مطبعة الإصلاح سنة ١٩١١ . ولكن هذه المقدمة التى سجل فيها شوقى معلومات قيمة عن حياته وبدايته الشعرية وعن آرائه فى الشعر قد أسقطت بعد ذلك من كل طبعات الديوان واستعيض عنها بمقدمة للدكتور محمد حسين هيكل . وقد أحسن الزميل الدكتور طه وادى صنعا حينما أعاد نشر هذه المقدمة . مقدما نصها الكامل فى كتابه «شعر شوقى الغنائى والمسرحى» . دار المعارف ١٩٨١ (ص ١٦٤ ـ ١٨٣) . هذا وقد اثبت الدكتور محمد صبرى أن تاريخ طبع الجزء الأول من الشوقيات المثبت على الطبعة القديمة وهو ١٨٩٨ غير صحيح وأن الديوان ظهر بين مايو ١٨٩٩ وأبريل ١٩٠٠ (انظر الشوقيات المجهولة . الطبعة الثانية المنقحة . دار الكتب المصرية ١٩٧٩ . نشرة مصورة طبع دار المسيرة . بيروت ١ / ٢٦ ـ ٢٧) . وحديث شوقى عن دراسته فى فرنسا وارد فى كتاب الدكتور طه وادى المشار إليه ص ١٧٨ ـ ١٧٩ .

(٢) انظر حول فتوح العرب فى هذه المنطقة وحول قرقشونة بصفة خاصة كتاب الدكتور حسين مؤنس : فجر الأندلس . القاهرة ١٩٥٩ ص ٢٤٥ ـ ٢٥٠ .

(٣) انظر مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات . فى كتاب الدكتور طه وادى المشار إليه من قبل ص ١٨١ ـ ١٨٢ . وكذلك الشوقيات المجهولة ١ / ٦٢ . وقد كان من ثمرات هذه الصداقة المنعقدة بين الرجلين كتاب شكيب أرسلان عن شوقى «شوقى أو صداقة أربعين سنة» . القاهرة ١٩٣٦ .

(٤) انظر كتابه «الحلل السندسية فى الرحلة الأندلسية» فى ثلاثة مجلدات . القاهرة ١٩٣٦ ـ ١٩٣٧ وكذلك «غزوات العرب فى فرنسة وشمالى إيطالية وفى سويسرة» .

(٥) نشر هذا الحديث فى مجلة سركيس . العدد ١٣ ـ ١٤ من السنة الثامنة . ١٥ يولية ـ أغسطس ١٩١٥ . ولكن الحديث قديم يرجع إلى شهر فبراير سنة ١٨٩٧ . راجع الشوقيات المجهولة ١ / ٢٤

(٦) المرجع السابق . نفس الصفحة .

(٧) نشرت هذه القصيدة فى المجلة المصرية . أول يونيه سنة ١٩٠٠ . انظر الشوقيات المجهولة ١ / ٢٠٣ ـ ٢٠٥ .

(٨) نشرت فى المجلة المصرية فى أول يوليه ١٩٠٠ . الشوقيات المجهولة ١ / ٢٠٦ .

(٩) نشرت فى مجلة سركيس . أول نوفمبر ١٩٠٥ . الشوقيات المجهولة٢ / ٣٤ .

(١٠) نشرت هذه الأبيات فى كتاب ذكرى الشاعرين للأستاذ أحمد عبيد . وعنه نقلها الدكتور محمد صبرى فى الشوقيات المجهولة ٢ / ٤٢ . وهو يرجح أن شوقى نظمها حوالى سنة ١٩٠٥ .

(١١) انظر مقدمة الشوقيات فى كتاب الدكتور طه وادى ١٦٩ .

(١٢) عن هؤلاء الأدباء الفرنسيين انظر ما كتبه عنهم لانسون فى كتابه تاريخ الأدب الفرنسى . وفيما يتعلق بصورة إسبانيا والأندلس الإسلامية فى أدب الرومانسيين الفرنسيين انظر كتاب ماريا سوليداد كاراسكو أورجويتى : صورة الغرناطى المسلم فى الأدب من القرن الخامس عشر حتى القرن العشرين :

Maria Soledad Carrasco Urgoiti: El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX), Madrid, 1956, pp. 257-271.

(١٣) الشوقيات المجهولة ١ / ١١ .

(١٤) مقدمة الشوقيات . فى كتاب الدكتور طه وادى ص ١٧٨ ـ ١٧٩ .

(١٥) المرجع السابق ص ١٦٨ .

(١٦) الشوقيات المجهولة ٢ / ١٧٢ ـ ١٧٣ .

(١٧) كذا ورد اللفظ فى المصدر المذكور فى الحاشية السابقة . غير أنى أظنه محرفا عن «الضليل» . فالإشارة هنا على ما يبدو إلى امرىء القيس الذى كان يلقب بالملك الضِّلِّيل . وقول شوقى عنه إنه «لبس الإكليل» ـ يعنى إكليل الشعر ـ إشارة إلى الحديث المنسوب لرسول الله (صلعم) عنه . وفيه وصف لامرىء القيس بأنه «قائد الشعراء» أو «صاحب لواء الشعراء» (راجع هذا الحديث فى كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة . تحقيق الأستاذ أحمد محمد شاكر . ص ١٢٦ ـ ١٢٧) . هذا وقد اضطر الوزن شوقى إذا صح ما نزعمه من تحريف«الكليل»إلى نطق اللقب «الضِّليل» لا «الضليل» .

(١٨) موسى هو ألفريد دى موسيه . ويعنى شوقى بيلاته مجموعة مشهورة من شعره تدعى بالليالى الأربع . وهى أروع شعره الغنائى . وقد بدأها بليلة مايو (١٨٣٥) ثم أتبعها بليلة ديسمبر (١٨٣٥) وليلة أغسطس (١٨٣٦) وليلة أكتوبر (١٨٣٧) وهو يصور فيها تحول مشاعره وأحاسيسه من الألم والعذاب إلى الأمل فى الحياة والحب . أما «جيرزيل» فهو تحريف عودنا عليه شوقى فى نطقه للأسماء الأجنبية لاسم «جرازييلا Graziella» وهى فتاة كان للامرتين معها مغامرة غرامية فى نابلى حينما رحل إليها فى سنة ١٨١٠ . وقد اتخذ لامرتين من اسم هذه الفتاة عنوانا لرواية أصدرها فى سنة ١٨٤٩ وفيها يقص ذكرى هذا الحب القديم على طريقة الشعراء الرومانسيين فى إضفاء المثالية على تلك العلاقة .

(١٩) مقدمة الشوقيات فى كتاب الدكتور طه وادى ص ١٧٠ .

(٢٠) انظر دراسة الباحثة ليلى حسن سعد الدين كليلة ودمنة فى الأدب العربى عمان . بدون تاريخ . ص ٢٨٧ ـ ٢٩٤ .

(٢١) مقدمة الشوقيات ص ١٦٦ ـ ١٦٧

(٢٢) مقدمة الشوقيات ص ١٦٧ . والشوقيات المجهولة ١ / ٢٩ ـ ٣٠ .

(٢٣) نشرت جمعية المعارف بالقاهرة ديوان ابن خفاجة سنة ١٢٨٦ / ١٨٧٠ .

(٢٤) كانت أولى طبعات نفح الطيب هى طبعة دوزى ودينا وكريل ورايت . ولكنها اقتصرت على القسم الأول منه . وقد صدرت فى مجلدين فى مدينة ليدن بهولاندا بين سنتى ١٨٥٥ و ١٨٥٧ . ثم طبع الكتاب كله كاملا فى بولاق سنة ١٢٧٩ / ١٨٦٣ . وهى طبعة كثيرة التحريف والخطأ . ولكنها كانت المصدر الوحيد لمن يريد معرفة شئ عن تاريخ الأندلس وأدبها فى ذلك العصر

(٢٥) نشر رشيد الدحداح كتاب قلائد العقيان لأول مرة فى باريس سنة ١٢٧٧ / ١٨٦٠ بعناية الكاتب المترجم التونسى سليمان بن الحرايرى الحسنى . ثم طبع الكتاب فى بولاق نقلا عن هذه الطبعة فى عهد الخديوى إسماعيل بتصحيح محمد الصباغ فى سنة ١٢٨٣ / ١٨٦٦ .

(٢٦) نشر تاريخ ابن خلدون فى بولاق فى ٧ أجزاء سنة ١٢٨٤ / ١٨٦٧ وهى طبعة كثيرة الأخطاء أيضا .

(٢٧) خلال نصف القرن الأخير . خطت الأبحاث المتعلقة بالموشحات الأندلسية خطوات كبيرة إلى الأمام . ولاسيما بعد نشر ما كتبه ابن سام الشنتريني عنها فى كتاب الذخيرة . وبعد اكتشاف «الخرجة» أى القفل الأخير من أقفال الموشح . ومعرفة شروطها والمشكلات المتعلقة بها منذ سنة ١٩٤٨ . وبعد نشر كتاب «دار الطراز» لابن سناء الملك (على يد الدكتور جودت الركابى . دمشق سنة ١٩٤٩) . وهو أول كتاب يشرح فيه مؤلفه شروط نظم الموشح وقواعده ومصطلحاته . وقد نهض المستشرقون الأوروبيون منذ ذلك التاريخ بمؤونة دراسة الموشح . وكتبوا فيه عشرات من الدراسات أعانتنا على استجلاء كثير من غوامض هذا الموضوع . انظر قائمة بأهم الأبحاث حوله فى كتاب المستشرق الإسبانى غرسيه غومس : «الخرجات المكتوبة بعجمية أهل الأندلس فى الموشحات العربية فى إطارها» مدريد ١٩٦٥ .

E. Garcia Gomez: Las jarchas romances de la serie ärabe en su marco, Madrid, 1965, pp. 13-40.

وانظر دراسة الدكتور سيد مصطفى غازى : فى أصول التوشيح . الإسكندرية ١٩٧٦ . ويرى الدكتور غازى أن الموشحات الأندلسية انبثقت من المسمطات العربية الوافدة من الشرق . وهو رأى يخالف ما اتفق عليه معظم الدارسين الأوروبيين (انظر فى أصول التوشيح ص ٣٧) .

(٢٨) الشوقيات . المكتبة التجارية الكبرى . القاهرة ١٩٧٠ ـ ١ ٢٨٠ ـ ٢٨٥ .

(٢٩) الشوقيات المجهولة ١ ١٢١ ـ ١٢٣ .

(٣٠) الشوقيات المجهولة ١ ١٢٥ ـ ١٢٨ .

(٣١) الشوقيات ٢ ٤٠ ـ ٤٣ .

(٣٢) الشوقيات المجهولة ١ ٢١٤ .

(٣٣) الشوقيات المجهولة ١ / ٢٦٢ ـ ٢٦٥

(٣٤) الشوقيات ٤ ٣٢ ـ ٣٧ .

(٣٥) الشوقيات المجهولة ١ ٢١٥ ـ ٢١٧ .

(٣٦) كما نرى فى تعليق الأستاذ محمد حافظ عوض فى مقال له نقله الدكتور محمد صبرى فى الشوقيات المجهولة ١ ٢١٥ . على أنه ربما قام بعذر شوقى أن مثل هذه المنظومات كانت من أجل أن يغنيها أطفال المدارس مما يقتضى نزوعا إلى السهولة والبساطة .

(٣٧) انظر الشوقيات المجهولة ١ ٢١٥ ـ ٢١٦ .

(٣٨) انظر ديوان رفاعة الطهطاوى الذى قام بتحقيقه وإخراجه الدكتور طه وادى

(٣٩) الشوقيات ٤ / ١٩٥

(٤٠) الشوقيات ٤ / ١٩٧ ـ ١٩٨

(٤١) الشوقيات ٤ : ١٩٩ ـ ٢٠٠

(٤٢) الديوان . طبعة دار الشعب الطبعة [illegible] بعد تاريخ ص ٤٥ ـ ٥٣

(٤٣) الشوقيات المجهولة ٢ ١٨٣ ـ ١٨٧ .

(٤٤) مصرع كليوباترا ص . ٤٥ .

(٤٥) الشوقيات المجهولة ١ ١٦٣ ـ ١٦٤ .

(٤٦) درايفوس ضابط يهودى اتهم بالجاسوسية وحكم عليه . وقد قام اليهود الدنيا وأقعدوها من أجله . إذ زعموا أن القضاء قد حكم عليه ظلما بسبب كراهية اليهود . وتزعم حركة إعادة النظر فى هذه القضية الكاتب الفرنسى إميل زولا فى مقالاته التى كان ينشرها فى الصحف بعنوان «إنى أتهم» وانتهى الأمر بالاعتراف ببراءة الضابط اليهودى .

(٤٧) ورد التاريخ فى الشوقيات ١٨٩٤ ولكنه خطأ والصواب أن هذا المؤتمر كان فى سنة ١٨٩٦ كما صرح بذلك شوقى نفسه فى تقديمه للطبعة الأولى من الشوقيات . انظر هذا التقديم فى كتاب الدكتور طه وادى ص : ١٨١ .

(٤٨) الشوقيات ١ / ٣١ .

(٤٩) الشوقيات ١ / ٢٤٢ .

(٥٠) ص : ٥٨ .

(٥١) لم يرد فى الديوان تاريخ لهذه القصيدة . ولكننا نعرف أن السلطان عبد الحميد خلع فى ٢٧ أبريل ١٩٠٩ . وبويع بعده ولى عهده محمد رشاد (محمد الخامس) . ولشوقى قصيدة بهذه المناسبة منشورة فى الشوقيات المجهولة (٢ ١١٢) .

(٥٢) أندلسيات شوقى ص : ٥٩ ـ ٦٠ .

(٥٣) الشوقيات ١ / ٢٣٠ ـ ٢٣٩ .

(٥٤) انظر هذه القصيدة فى نفح الطيب للمقرى ٤ / ٤٨٦ ـ ٤٨٨ .

(٥٥) القصيدة فى الشوقيات ٢ / ٩٠ . وهى بغير تأريخ . ولكننا نستنتج أنها قيلت فى سنة ١٩١٤ . لأن لشوقى قصيدة أخرى فى الديوان (٢ ، ٣) وهى حول الموضوع نفسه وتحمل التاريخ المذكور .

(٥٦) عن عباس بن فرناس . انظر المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد . بتحقيق الدكتور شوقى ضيف ١ / ٣٣٣ . والمقتبس لابن حيان . بتحقيقنا . طبعة بيروت ١٩٧٣ ص : ٢٧٨ ؛ ونفح الطيب للمقرى ٣ / ٣٧٤ .

(٥٧) انظر على سبيل المثال ابن بسام الشنتريني : الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة . بتحقيق الدكتور إحسان عباس . القسم الأول ص : ٣٧٩

(٥٨) توجد هذه القصيدة فى الطبعة الأولى من الشوقيات ص : ٧٤ . وقد نص الشاعر بين يديها على أنها «أول نظمه» وأول القصيدة .

سفر الحبيب فقلت ياعين انظرى ۔ وتنزهى فى حسن ذاك المنظر

فإذا صح مايقوله الشاعر من أنها أول نظمه فمعنى ذلك أنه قالها وهو مازال طالبا فى مدرسة الحقوق (أى بين سنتى ١٨٨٥ و ١٨٨٩) وإلى هذا التاريخ إذن يرد إعجاب شوقى بالبحترى ومحاولته محاكاته ومعارضته وانظر فى هذه المرحلة المبكرة من حياة شوقى الشعرية : الشوقيات المجهولة ١ / ٢٣

ويبدو أن شوقى أراد أن يعارض بهذه القصيدة البحترى فى مدح المتوكل وتهنئته بالعيد (وإن اختلف حرف الروى بين القصيدتين) :

أخفى هوى لك فى الضلوع وأظهر ۔ وألام فى كمد عليك وأعذر

(راجع هذه القصيدة فى ديوان البحترى . بتحقيق الأستاذ حسن كامل الصيرفى . دار المعارف ١٩٧٧ ـ المجلد الثانى ص ١٠٧٠) .

(٥٩) الشوقيات المجهولة ٢ / ٢٩٢ . وهى معارضة لقصيدة أخرى للبحترى (ديوانه ٢ / ٩٧٤) :

لله عهد سويقة ما أنضرا ۔ إذ جاوز البادون فيه الحضرا

(٦٠) نشرت القصيدة فى ٢٥ أكتوبر ١٨٩٤ . انظر الشوقيات المجهولة ١ / ٧١ .

(٦١) ديوان ابن زيدون . بتحقيق الأستاذين كامل كيلانى وعبد الرحمن خليفة . ط . مصطفى البابى الحلبى سنة ١٣٥١ / ١٩٣٢ ص : ٨ ـ ٩ .

(٦٢) انظر الذخيرة لابن بسام . القسم الأول ص : ٣٧١ و٤٣١ . ونفح الطيب للمقرى ٤ / ٢٠٦ . إلا أن المقرى نسب الأبيات لولادة نفسها فى وداع ابن زيدون .

(٦٣) فى الديوان «والحسن» وما أثبتناه ورد فى المصدرين المذكورين فى الحاشية السابقة .

(٦٤) انظر ديوان ابن زيدون . بتحقيق الأستاذ سيد كيلانى ، ط الحلبى . ١٩٦٥ ص : ١٨٣ .

(٦٥) الشوقيات المجهولة ٢ / ١٤٤ ـ ١٤٥ .

(٦٦) الشوقيات ٢ / ١٣١ .

(٦٧) كذا فى الشوقيات وفى الطبعة الأولى : «بى» بدلا من «لى» وهى بغير شك أليق للسياق . وفى رأيى أنها هى الصواب . وأن ما ورد هنا ليس إلا خطأ مطبعيا . إذ لا نظن ان شوقى هو الذى غير هذا اللفظ .

(٦٨) الشوقيات ١ / ٦٥

(٦٩) الشوقيات المجهولة ٢ / ٢٣٨

(٧٠) انظر كتاب الأستاذ حسين شوقى : أبى شوقى ص ٣٣

(٧١) فى كتابه : اثنا عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء ، القاهرة ١٩٣٢ ص ٧١ ـ ٧٢

(٧٢) هذه المنطقة من أجمل ضواحى برشلونة . ولهذا فقد أقامت بلدية برشلونة خطين من خطوط ما سمى بالترام الجوى المعلق Funicular يمتدان من قمة جبل التيبيدابو Tibidabo إلى جبل مونتسيرات Montserrat القريب ، ويمكن لمن يمتطى مركبات هذا الترام أن يطلع على منظر من أجمل مناظر الطبيعة ، على أن هذا الترام لم يكن قد أقيم بعد حينما كان شوقى فى برشلونة . ومع ذلك فلابد أن شوقى قد شاهد جمال الطبيعة فى هذه المنطقة خلال إقامته الطويلة هناك .

(٧٣) أندلسيات شوقى ص ١٨ ـ ١٩ ، وحسين شوقى : أبى شوقى ص ٣١

(٧٤) أندلسيات شوقى ص ١٨ ـ ٢٨

(٧٥) أندلسيات شوقى ص ٢١

(٧٦) يذكر سكرتيره أبو العز أنه «قل أن تخلو مائدته فى الغداء من أصدقاء ، وكان يمر على بعض الأصدقاء فى طريقه للمنزل عله يتمكن من أخذ من يأكل معه ، وكان بشوشا فى وجوه الأصدقاء والأهل والخدم» (١٢ عاما فى صحبة أمير الشعراء ص ٨٠)

(٧٧) نلاحظ أنه فى النصف الأخير من القرن التاسع وجدت فى منطقة قطلونية نهضة كبيرة لهذه اللهجة القطلانية تساير الاتجاه الاستقلالى السياسى لهذه المنطقة (وهو الاتجاه الذى غلا فيه البعض فتحول به إلى نزعة انفصالية) ، فقد وجد من بين الكتاب والشعراء من استخدموا هذه اللغة لا مجرد لغة ثانوية للتفاهم فيما بينهم ، بل ارتفعوا بها إلى مرتبة اللغة الأدبية ، فكتبوا بها شعرا ونثرا . وكان من أول من أعطوها هذه الدفعة الكبيرة الكاتب البرشلونى جوان ماراجال Joan Maragall (١٨٦٨ ـ ١٩١١) .

(٧٨) أبى شوقى ص ٣٦ وأندلسيات شوقى ص ٢١

(٧٩) يقول أبو العز إنه كان قبل الحرب يشرب كمية كبيرة من الويسكى ولكنه بعد سفره إلى إسبانيا استبدلها بالبيرة وبعد عودته إلى مصر كان يشرب كونين وسكى بالصودا قبل النوم (١٢ عاما ص ٧٦) . وفى «أميرة الأندلس» (ص ٣٤) إشارة إلى ما كان يقدم من شراب فى مجلس المعتمد بن عباد ، وفيها يذكر خمور مالقة وزبيب إشبيلية ، وهو قول عارف خبير .

(٨٠) دول العرب وعظماء الإسلام ص ٦ من المقدمة

(٨١) أبى شوقى ص ٤٣ ـ ٤٤

(٨٢) أفردنا لدراسة الشعر الإسبانى المعاصر مقالا مفصلا فى العدد الثانى من المجلد الرابع فى مجلة «عالم الفكر» الصادرة فى الكويت (سنة ١٩٧٣) ص ٤٦٥ ـ ٥٤٠

(٨٣) انظر أيضا دراستنا عن الفن القصصى المعاصر فى إسبانيا ، مجلة عالم الفكر ، العدد الثالث من المجلد الثالث سنة ١٩٧٢ ص ٦٤٩ ـ ٧٢٢

(٨٤) ترجمت هاتان المسرحيتان إلى العربية . ترجم الأولى الدكتور لطفى عبد البديع والثانية الدكتورة عطية هيكل .

(٨٥) انظر عرضا موجزا لملامح الأدب المسرحى الإسبانى فى أوائل القرن العشرين فى تقديمنا لمسرحية «مركب بلا صياد» للكاتب الإسبانى أليخاندرو كاسونا ص ١١ ـ ١٤

(٨٦) ذكر ذلك الأستاذ حسين شوقى فى رسالة خاصة وجهها إلى الدكتور صالح الأشتر . انظر أندلسيات شوقى ص ٢٥ الحاشية .

(٨٧) انظر ما سجله ذلك أبو العز : اثنا عشر عاما ص ٧٤ وكذلك ص ٩٩

(٨٨) أبو العز : ١٢ عاما ص ٧٩

(٨٩) نفس المرجع والصفحة ، وانظر الشوقيات المجهولة ١ / ٢٢ ، ٢٦

(٩٠) أنظر أندلسيات شوقى ص ٢٥ ، الحاشية .

(٩١) ١٢ عاما ص ٧٤ .

(٩٢) حافظ وشوقى ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦

(٩٣) الديوان ص ١٤ ، ولا شك فى أن فى هذا الحكم مبالغة كبيرة أدى إليها ما هو واضح فى نقد الأستاذ العقاد لشوقى من تحامل شديد .

(٩٤) انظر كتابه «دراسات نقدية حول التاريخ الأندلسى» . السلسلة الثانية ، مدريد ١٩١٧ :

Francisco Codera: Estudios criticos de historia àrabe española, Madrid, 1917, pp. 1-96.

(٩٥) انظر الفصل الذى كتبه حول كوديرا وتقويم جهوده العلمية فى الكتاب القيم الذى ألفه المستشرق الأمريكى جيمس مونرو «الإسلام والعرب فى جهود الباحثين الإسبان»

James T. Monroe: Islam and the Arabs in Spanish Scholarship, Leiden, 1970, pp. 128-147.

(٩٦) دراسات نقدية حول التاريخ الأندلسى ص ٢٣٥ ـ ٣٤٣ .

(٩٧) فرانسسكو كوديرا : اضمحلال دولة المرابطين وسقوطها فى الأندلس :

Francisco Codera: Decadencia y desaparición de los almoravides en España, Zaragoza, 1899.

(٩٨) صدرت هذه الزيادات بعنوان «ذيل على طبعة كوديرا من كتاب التكملة لابن الأبار» فى «مجموعة دراسات ونصوص عربية»

Angel Gonzàlez Palencia: Apendice a la edicion Codera de la Tecmila de Aben al-Abbar, en Miscelanea de estudios y textos arabes, Madrid, 1915.

(٩٩) كان كوديرا عالما يتمثل فيه التواضع والإيثار والحنو على تلاميذه وأصحابه حتى أن من كان يحيط به من مريديه كانوا يسمون أنفسهم «بنى كوديرا Beni Codera» ، مستخدمين فى ذلك اللفظ العربى الذى شاع بين الإسبان

ومازال قائما فى كثير من القرى الإسبانية التى تبدا بلفظ Beni وهى منتشرة فى الريف الإسبانى بأسمائها هذه إلى اليوم . انظر مقال غرسيه غومس » فى تكريم فرانسسكو كوديرا » مجلة الأندلس . المجلد ١٥ . سنة ١٩٥٠ ص ٢٧٤ وكتاب مونرو المشارإليه من قبل ص ١٣٥

(١٠٠) كتاب بالنثيا هذا هو الذى قام بترجمتهإلى العربية الأستاذ الدكتور حسين مؤنس . وصدر فى القاهرة سنة ١٩٥٥

(١٠١) حول حكم العرب لبرشلونة نود هنا أن نصحح خبراً أورده الدكتور صالح الأشتر فى كتابه « أندلسيات شوقى » (ص ٢٦ حاشية ١) إذ قال إن العرب استولوا عليها سنة ٧١٣ عندما غزاها موسى بن نصير وسموها برشينونا ... لكن شارلمان استردها سنة ٨٠١ ثم آلت إليهم ثانية عام ٨٥٦ وظلت تحتهم حتى أغار الفرنجة عليها للمرة الأخيرة عام ٩٨٥ . أقول : صحيح أن العرب استولوا عليها سنة ٩٣ (٧١٣) وأن الفرنجة استطاعوا انتزاعها من أيدى المسلمين فى رمضان ١٨٥ (سبتمبر ـ أكتوبر ٨٠١) (انظر تاريخ إسبانيا الإسلامية ١ / ١٢ . ١٧٤ . ١٧٨ ـ ١٨٢) ولكنها لم تعد إلى أيدى المسلمين أبداً بعد ذلك . فهم لم يستردوها فى سنة ٨٥٦ (٢٤٢ هـ) وإنما أغار عليها موسى القوى عامل الأمير محمد الثغر الأعلى . فخرب بسائطها وأسر بعض قوامسها . ثم انعقدت الهدنة بين الأمير محمد وملك الفرنجة شارل الأصلع . وفى سنة ٨٦٥ (٢٥١ هـ) استقلت وتحررت من سيطرة الملوك الكارولنجيين وكان يحكمها أمير من أهل البلاد بلقب قومس (كونت) . أما فى سنة ٩٨٥ (٣٧٥ هـ) فلم يغر عليها الفرنجة . إذ إنها كانت فعلا فى أيدى النصارى القطلان . وإنما أغار عليها المنصور بن أبى عامر وفتحها بعد أن حاصرها براً وبحراً . وأحرقها وقتل كثيراً من أهلها أو أسرهم . ولكنها لم تبق فى أيدى المسلمين إلا مدة تتراوح بين ستة أشهر وستين . انظر ليفى بروفنسال : تاريخ ١ / ٣٩٠ ـ ٣٩١ وكذلك ٢ / ٢٣٧ ـ ٢٣٩ .

(١٠٢) هذه الدارهى التى تدعى Archivo de la corona de Aragon أى دار محفوظات مملكة أرغون . ذلك أن برشلونة أصبحت هى عاصمة هذه المملكة التى كانت تتوزع مع قشتالة Castilla حكم إسبانيا المسيحية منذ القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) .

(١٠٣) هذان التلميذان هما ماكسيميليانو ألاركون ورامون غرسيه دى لينارس . وقد قاما بنشر هذه المجموعة وترجمتها إلى الإسبانية والتعليق عليها .

Maximiliano Alarcon y Ramon Garcia de Linares: Los documentos diplomaticos del Archivo de la Carona de Aragon. Madrid-Granada, 1940.

(١٠٤) انظر أندلسيات شوقى ص ٢٧ ـ ٢٨

(١٠٥) لا نطيل بذكر تفاصيل هذه الرحلة . فقد فصل الحديث عنها فى كتاب الأستاذ حسين شوقى عن أبيه أمير الشعراء . وتجد خلاصة وافية لها فى كتاب أندلسيات شوقى ص ٢٨ ـ ٤٨ .

(١٠٦) أندلسيات شوقى ص ٦٣ وما بعدها

(١٠٧) البيت فى اصطلاح التوشيح هو الوحدة التى تتألف من مجموعها الموشحة . أى المقطوعة . والبيت ينتظم الدور والقفل .

(١٠٨) اثنا عشر عاما ص ١٩ ـ ٢٠

(١٠٩) نفس المرجع ص ٢١

(١١٠) نفس المرجع ص ٢٠

(١١١) كما ذكر ابنه حسين شوقى فى كتابه «أبى شوقى» ص ٤٣ ـ ٤٤

(١١٢) كان الدكتور طه وادى قد نادى فى مهرجان حافظ وشوقى الذى نظمته وزارة الثقافة بأن تفتح مكتبة أمير الشعراء فى كرمة ابن هانىء للباحثين . ونحن نضم صوتنا لهذا النداء فإن فحص ما خلفه شوقى من كتب وأوراق لابد أن يزيدنا بيانا حول مكونات ثقافته ومصادر إلهامه . فضلا عن أنه يمكن أن نعثر على حواشى كتبه وفيا قد يكون فى مكتبته من أوراق ومسودات مهملة من شعر لم يكشف عنه بعد .

(١١٣) ٢ / ١٦٦ ـ ١٦٧

(١١٤) الشوقيات المجهولة ٢ / ١٦٧ ـ ١٦٨ . وقد وردت الأبيات الخمسة الأولى فى ديوان إسماعيل صبرى ص ١٢٧ أما الأبيات الثلاثة الأخرى فقد خلا الديوان منها .

(١١٥) الفتح بن خاقان : قلائد العقيان ، ط القاهرة ١٢٨٤ هـ . ص ٨١

(١١٦) ديوان ابن زيدون بتحقيق الأستاذ محمد سيد الكيلانى ، القاهرة ١٩٦٥ ص ١٦٥ ـ ١٦٩

(١١٧) الشوقيات ٢ / ١٠٤ ـ ١٠٨

(١١٨) الشوقيات ٢ / ٤٤ ـ ٥٢

(١١٩) انظركتاب الأستاذ حسين شوقى : أبى شوقى ص ٥٥ ـ ٦٦ . وقد تتبع الدكتور صالح الأشتر هذه الرحلة فى كتابه ص ٢٩ ـ ٤٨ .

(١٢٠) ديوان البحترى . بتحقيق الأستاذ حسن كامل الصيرفى ٢ / ١١٥٢ ـ ١١٦٢

(١٢١) الشوقيات ٢ / ٤٥

(١٢٢) ديوان البحترى ٢ / ١١٥٥ . والحلل هى المنازل والبسابس الصحارى المقفرة وعنس وعبس قبيلتان عربيتان

(١٢٣) الصيغة الإسبانية لهذا اللقب Principe . ولكنها لم تكن مستخدمة فى الماضى .

(١٢٤) الشوقيات ٢ / ٢٥

(١٢٥) ننبه مرة أخرى إلى أن البيت فى اصطلاح الوشاحين هو المقطوعة التى تتألف من دور وقفل ، والبيت فى هذه الموشحة يتألف من عشرة أشطار (أى ما يقابل خمسة أبيات من الشعر التقليدى العمودى)

(١٢٦) مقدمة ابن خلدون ، ط المكتبة التجارية ص ٥٨٦ ـ ٥٨٧ ونفح الطيب ٧ / ١١-١٤

(١٢٧) الشوقيات ٢ / ١٧١ ـ ١٧٨ . وقد أعيد نشر الموشحة بعد ذلك فى دول العرب وعظماء الإسلام ص ٧٨ ـ ٨٦ . وقد كان الدكتور الأشتر على حق حينما رأى أن الديوان هو مكان الموشحة الحقيق وأن إقحامها فى كتاب دول العرب لا يقوم على أساس موضوعى ولا يتفق مع تاريخ تأليفه . إذ إن الكتاب كان مما ألفه شوقى وهو فى برشلونة . أما الموشحة فهى من نتاج رحلته الأندلسية . (انظر أندلسيات شوقى ص ٦٧ ـ ٦٨) .

(١٢٨) نفح الطيب ١ / ٣٢٧ ـ ٣٣٤ و ٣ / ٢٧ ـ ٥٥ . فضلا عن مواضع أخرى كثيرة متفرقة فى الكتاب .

(١٢٩) هذان الكتابان هما قطعة من كتاب «الحلة السيراء» لابن الأبار (القسم الأندلسى) وقد نشره المستشرق الهولندى دوزى بين سنتى ١٨٤٧ و ١٨٥١ تحت عنوان .

Notices sur quelques Manusrits Arabes, Leyde, 1847-1851.

وقد ورد الخبر المشار إليه فى هذا الكتاب (الجزء الأول ص ٤١ ـ ٤٢) من الطبعة الجديدة التى قام بها الدكتور حسين مؤنس للكتاب . القاهرة ١٩٦٣

أما الكتاب الثانى فهو «أخبار مجموعة فى فتح الأندلس » لمؤلف مجهول وقد نشره المستشرق الإسبانى لافونق ألكنترا فى مدريد سنة ١٨٦٧ . وورد الخبر فيه فى ص ١١٧ ـ ١١٨ .

وأرجح الظن أن شوقى عثر على نسخة من هذا الكتاب فى برشلونة أثناء مقامه بها .

(١٣٠) راجع نفح الطيب ٤ / ٢٧٢ ـ ٢٧٣

(١٣١) أبو العز : اثنا عشر عاما ص ٣٠ ـ ٣٢

(١٣٢) الشوقيات ٣ / ١٤٦ ـ ١٤٩

(١٣٣) ديوان المتنبى بشرح الأستاذ عبد الرحمن البرقوقى ٤ / ٢٢٦ ـ ٢٣٥

(١٣٤) الشوقيات المجهولة ٢ / ٢٣٨

(١٣٥) الشوقيات ٢ / ١٥١

(١٣٦) أعاد نشرها الدكتور محمد صبرى فى الشوقيات المجهولة ٢ / ٢٤٤ .

(١٣٧) حسين شوقى : أبى شوقى ص ٥٢ . ٤٤

(١٣٨) دول العرب ص ٦

(١٣٩) انظر تاريخ الفكر الأندلسى لجونثالث بالنثيا . ترجمة الدكتور حسين مؤنس ص ٥٥ ـ ٥٦ وص ٦٠٣

(١٤٠) العقد الفريد ٤ / ٥٠١ ـ ٥٢٧

(١٤١) أندلسيات شوقى ص ٩١

(١٤٢) ١٢ عاما ص ٧٩

(١٤٣) دول العرب ص ٧٦ ـ ٧٧

(١٤٤) أبى شوقى ص ٤٤

(١٤٥) أندلسيات شوقى ص ٦٨

(١٤٦) ١٢ عاما ص ١٠٢ ـ ١٠٣

(١٤٧) أندلسيات ص٦٨ ـ ٦٩

(١٤٨) الشوقيات المجهولة ١ / ٢٠ ـ ٢١

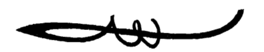
(١٤٩) مسرحيات شوقى ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١٠٢

(١٥٠) نفح الطيب ٤ / ٢١١ ، ٢٧١

(١٥١) نفح الطيب ٤ / ٢٨٤

(١٥٢) نفح الطيب ١ / ٦٢٥ ـ ٦٢٦ .

(١٥٣) نفح الطيب ٣ ٥٥٨
(١٥٤) نفح الطيب ٤ ١٢٨
(١٥٥) المسرحية ص ١٣
(١٥٦) النفح ١ / ١٥٥
(١٥٧) المسرحية ص ٢٩ وقارن بين ذلك وما ورد فى نفح الطيب ١ / ١٥٥
(١٥٨) قارن المسرحية ص ٦٩ بنفح الطيب ١ / ١٨٤
(١٥٩) المسرحية ص ٢٣
(١٦٠) الحلة السيراء ٢ / ٥٥
(١٦١) المسرحية ص ٢٥
(١٦٢) المسرحية ص ١٠٨
(١٦٣) المسرحية ص ١١١ وقارن بما ورد فى نفح الطيب ٣ / ١٩١



إطـــار لدراسة تأثير شوقي في الشعر التونسي في الثلث الأول من القرن العشرين

علـــي الشـــابي

يتأكد في البداية أن أشير إلى أن المنهج المتبع في هذا البحث لا يعدو أن يكون منهجا تاريخيا ، يستهدف وضع إطار يصح أن تسلك فيه دراسة هذا الموضوع دراسة مقارنة من جوانبه الفنية الخالصة ، وقد حملنا هذا على الرجوع إلى الجرائد والمجلات والنشريات التونسية والدواوين الصادرة في الثلث الأول من هذا القرن ، فتبدت لنا من خلالها مراحل متلاحمة ، تفضي كل مرحلة منها ـ طبقا لطبيعة التأثير الحاصل ـ إلى المرحلة التالية ، مما مكننا من الوقوف على هذا الإطار الذي نعرضه في هذا البحث . إن دارس الحياة الفكرية والأدبية في تونس ، في أواخر القرن الماضي وفي الثلث الأول من هذا القرن ، يلحظ عميق تأثرها بالحياة الأدبية والفكرية في مصر ، وذلك عن طريق الصحف والمجلات والكتب التي كانت ترد إلى تونس ، فتحدث من الأثر ما تجلى في الأدب والفكر من ضروب التقليد والإصلاح والتجديد .

وإذا كان من نافلة القول ، الإشارة إلى أن **البارودي** كان رائدا للإحياء الشعري في مصر وفي سائر البلاد العربية في القرن التاسع عشر ، فإنه من المفيد أن نوضح أن الشعراء في تونس ، في أواخر القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين من أمثال **محمد الشاذلي خزنه دار** (ت ١٩٥٤) **ومصطفى أغا** (ت ١٩٤٦) ، **وصالح السويسي** (ت ١٩٤٣) **والصادق الفقي** ، **والخضر حسين** (ت ١٩٥٨) ، **والهادي المدني** كانوا متأثرين في الوقت نفسه بالبارودي وبرائد التجديد في الشعر التونسي في القرن التاسع عشر **محمود قابادو** (ت ١٨٧١) وهو الذي بعث في الشعر روحا جديدة ، تهافتت دونها النماذج الضحلة والأساليب المتهافتة والأخيلة الباهتة ، ومن ثم فقد عبر أصدق تعبير عن الصدمة التي هزت الشرق ، تحت وقع نهضة الغرب وتوثبه . والمطلع على شعر قابادود يدرك بيسر إلى أي حد كان الشاعر مقفيا على أثر الشعراء العباسيين خاصة ، والشعراء المبرزين في مختلف أدوار الشعر العربي عامة . وقد تآلفت الصناعة الشعرية للبارودي ولقابادود على التأثير في الشعر التونسي في أواخر القرن الماضي .

وفي مطلع القرن العشرين عكف هؤلاء الشعراء ـ أيضا ـ على شعر شوقي وحافظ ، يستلهمون منه طرائقه ، ويحاكون صوره وأوزانه وقوافيه ، ويقلدون مواضيعه ، وكان قصاراهم الإجادة في محاكاة الشاعرين ، وقد وجد الشعراء التونسيون الذين ألِفوا الصياغة التي أرستها مدرسة الإحياء الشعري طِلْبتهم في تطوير شوق وحافظ لهذه الصياغة ، ومدها بعناصر زادت في قيمة الشعر وشدة أسره ، لذلك تقاسم الشاعران التأثير ، على أن حافظا قد استأثر بالجانب الأكبر منه ، حسب الاحتمال الذي ذهب إليه محمد الفاضل بن عاشور ، وذلك لسهولة شعره ويسر مبناه ، وتغنيه بمطامح الشعب واحتفاله بالأحداث الكبرى في عصره .

يقول الشيخ محمد الفاضل بن عاشور : « **وقد اعتمدت هذه الطريقة ـ في الشعر التونسي ـ على محور النهضة الشعرية بالشرق الذي يمسك بطرفيه شاعرا مصر حافظ وشوق . وربما كان حافظ أقواهما أثرا بسبب ما امتاز به شعره من شدة البعد عن الطرائق الشعرية القديمة ، وشدة القرب من حركة الإصلاح الفكري والديني ، وهي صاحبة السلطان الأعظم على نهضة الفكر بتونس ،**

ولعل أقوى الآثار الشعرية فى هذه الحقبة أثرا ، فى توجيه الشعر بتونس وجهة جديدة بعد قصائد حافظ فى الشيخ محمد عبده إنما هى قصائده «غادة اليابان» و«العمرية» و«لسان حال اللغة العربية» و«استقبال رأس السنة الهجرية» [1] .

وهو احتمال يزداد قوة إذا ما تقصينا أثر كل من الشاعرين فى الأدب التونسى ، ذلك أن حافظ بما مثله كان شاعر الشعب فى فترة ازدحمت بالأحداث الوطنية ، واحتدم فيها الصراع بين الشعب والمستعمر ، فتحلق حوله الشباب خاصة ؛ لذلك فإن قصيدة «**لسان حال اللغة العربية**» قد انغرست فى وجدان الأمة واتخذت منها سبيلا لمكافحة المستعمر الذى هَدَفَ إلى إفناء اللغة العربية وإحلال الفرنسية محلها ، فكانت هذه القصيدة أنشودة تدفع إلى التوثب والاستماتة فى الدفاع عن الشخصية القومية . والمطلع على الصحافة والمجلات التونسية فى الثلث الأول من هذا القرن يلحظ إلى أى حد كانت هذه كَلِفَةً بالاستشهاد بأبيات من هذه القصيدة مهما يكن الموضوع المطروق . لقد نشر الزعيم **عبد العزيز الثعالبى** فى مجلة «**الفجر**» فى أغسطس سنة ١٩٢٠ (ص : ٢٢وما بعدها) قصيدة حافظ إثر تقديم ضاف خص به وضعية اللغة العربية فى تونس . كما أن المحاضرة التى ألقاها **شيخ الإسلام أحمد بيرم** عن «**حياة اللغة العربية**» فى مؤتمر اللغة والأدب والفنون العربية المنعقد فى تونس فى شهر ديسمبر ١٩٣١ قد اتسعت لأبيات كثيرة من تلك القصيدة ، كذلك فإن عددا كبيرا من شعراء تونس قد قفوا على أثر حافظ فى التغنى باللغة العربية وبأمجادها . يأتى فى مقدمتهم **محمد المأمون النيفر** فى قصيدته ذات المطلع :

أضْحَتْ تَئِنُّ فهل لها منْ نَاصِرٍ يَحْمِى حقيقتها بِعَزْمٍ باتر [2]

والـــشيخ **محمد الخضر حسين** الذى آلت إليه مشيخة الأزهر فيما بعد فهو صاحب قصيدة «**حياة اللغة العربية**» التى مطلعها :

بصرى يَسبح فى وادى النّظَر يـتـقـصى أثـراً بـعـد أثـر [3]

وفى هذا ما يدل على أن حافظا قد استأثر فعلا بالجانب الأكبر من التأثير ، على أن أمير الشعراء برحابة خياله وبراعته فى التصوير والتعبير ، وبارتداده إلى أزهى عصور الشعر العربى ، يستمد منها زكى أخيلته ، وبديع بيانه ، قد أثّر بدوره فى حياة الشعر فى تونس حتى نشوء المدرسة الرومانسية التونسية فى العشرينيات ، **وقد ساعد على إشاعة تأثير شوقى عمق صلته بزعيم الحركة الوطنية آنذاك الشيخ عبد العزيز الثعالبى فى أثناء هجرته بمصر** ، فقد كانت الجرائد والمجلات التونسية وخاصة (**العالم الأدبى**) تنقل أخبار لقائهما ، وما كان بينهما من صلات تنمُّ خاصة عن إعجاب الزعيم بأمير الشعراء وتعصبه له ، مما كان له أكبر الأثر فى التفاف الحزبيين حول أمير الشعراء ، وقد حملت هذه الرابطة الأدباء التقليديين فى ذلك الوقت على أن يتخذوا لهم من شاعر الزعيم الثعالبى وحزبه ـ **محمد الشاذلى خزنه دار** ـ أميرا للشعراء فى تونس ، وذلك لما يوجد بينه وبين شوقى من أوجه شبه ، ليست فنية فى الأغلب .

الواقع أن تلقيب خزنه دار بأمير الشعراء تقفيا على أثر شوقى يندرج فى مواضعة أصبحت غير خفية بين الأدباء التونسيين آنذاك ، تتمثل فى محاكاة ما يجدُّ فى الحياة الأدبية والفكرية فى مصر . **جاء فى إحدى رسائل أبى القاسم الشابى إلى صديقه الأديب محمد الحليوى ، وهى مؤرخة فى أكتوبر ١٩٣٠ «إن الضجة فى تونس قائمة حول كتاب صديقنا الطاهر الحداد ـ امرأتنا فى الشريعة والمجتمع ـ ويقال إن النظارة العلمية لجامع الزيتونة ، تفكر فى القيام عليه ، وطلب حجزه كما فعلت مشيخة الأزهر فى مصر بطه حسين وكتابه ... بمعنى أننا نقلد مصر فى كل شىء»** [4] . وقد أوردت مجلة «**العالم الأدبى**» فى عددها الصادر فى يوليه ١٩٣٠ (ص : ٣١) أن الإصرار على اتهام الأستاذ محمد الصالح المهيدى بالمروق إثر إلقائه محاضرة عن الهجرة النبوية دليل قاطع «**على أن تونس أخت مصر تقتدى بها فى كل شىء حتى فى إصدار أحكام الحرمان ولو ضد من لم يتشبه بالأستاذ على عبد الرازق فى شىء**». وتبعا لهذه المواضعة فإن الشاعر الغنائى **سعيداً أبا بكر** سمى الجزء الأول من ديوانه الذى نشره سنة **١٩٢٦ بالسعيديات** تأسيا بأحمد شوقى الذى سمى ديوانه **الشوقيات** .

وحينما شاع لقب أمير الشعراء ، ولقب شاعر الشباب فى مصر لم يتأخر الأدباء التونسيون عن البحث عن شاعرين يصلحان لمثل ذلك . ولئن كان اتفاق الأدباء التقليديين واضحا فى تسميتهم خزنه دار بأمير الشعراء بعد سنة ١٩٢٠ ، فإن اختلاف الأدباء الشبان فى تسمية أحد الشاعرين : **عبد الرزاق كرباكة** (ت ١٩٤٥) **ومحمود بورقيبة** (١٩٥٧) بشاعر الشباب كان سائغا . وقد حملهم على هذا الاختلاف توفق الشاعرين إلى أسلوب غنائى يذكّر بأسلوب **أحمد رامى** ، من حيث شفافية اللفظ وطلاقة الخيال والاحتفال بألم رومانسى شفاف . ويبدو أن السّبب فى اتفاق المبايعين لخزنه دار يتمثل فى خلوصه لشعر الوطنية أو يكاد . وفى إعجابهم بمسلكه النضالى وانتصاره للحزب وزعيمه ، وبتحمله عناء السجن والعزل من الوظيفة بسبب تحزبه .

ولقد تآلفت أسباب عديدة على تلقيبه بأمير الشعراء ، تتصل فى أغلبها بوضعيته الأسرية وحظوته فى القصر ، ومنزلته فى الحزب الحر الدستورى التونسى ، ومن ثم تضافرت وجوه شبه عديدة بين خزنه دار وشوقى ، جمعت بينهما برغم بعد الشقة .. [5] فشوقى ينسب إلى أصول غير عربية وكذلك خزنه دار ، فجده الوزير الأكبر (**مصطفى خزنه دار**) من المماليك ، وهو الذى تولى الوزارة الكبرى خمسا وثلاثين سنة انتهت بسقوطه ومصادرة ثروته سنة ١٨٧٢ . وكان قد مهد لاحتلال فرنسا لتونس، باستغلاله وسوء إدارته وعمالته للسفارة الفرنسية . وكما كان شوقى شاعر الخديوى ، حظيا فى قصره، كان خزنه دار أحد أفراد حاشية **محمد الناصر باى** وشاعره وأمير لواء فى حرسه الخاص ، وقد خصه الباى برعايته وتشجيعه على قول الشعر ، والملاحظ أن الشاعر لعب دورا حاسما فى ربط صلة الحزب بالقصر

وبالعائلة المالكة ، وكان كلما تحزب أحد الأمراء أقسم بين يدى الشاعر على الثبات والوفاء . وشأنه فى ربط هذه الصلة كشأن شوقى حين أقام الجسور بين الحزب الوطنى والخديوى عباس . ونفى شوقى إلى الأندلس لأسباب سياسية ، وعزل خزنه دار من وظيفته سنة ١٩٢٢ ، وكان قد سجن سنة ١٩٢٠ بسبب وطنيته ودعوته إلى الثورة على المستعمر واستقباله زعيم الحزب إثر خروجه من السجن بقصيدة عنوانها «**لك الفخر**» .

على يدى شوقى وحافظ التحم الشعر بالأحداث السياسية الكبرى والملاحم الوطنية ومطامح الحركات الإصلاحية فى العالم الإسلامى ، واسترد الشعر على يديهما نضارته وعمق تأثيره بما وفراه له من بديع الخيال، وألوان الموسيقى والتناغم بين الأوزان والأغراض ، فلم يعد الشعر صناعة يجللها وهج لايلبث أن يخمد، ولاأصفادا بديعية تغلل الوجدان وتسقط رؤى الشعر فى متاهات التكلف والعسر ، وبذلك اكتسب الشعر مواقع جديدة فاتسعت قاعدة شداته . لقد وثق شوقى صلته بالتراث الشعرى الأصيل فاستلهم منه وعارض أزكى نماذجه فى مختلف العصور ، وحطم المواضعة التى تقضى بأن يكون الأنموذج المعارِض أقل شأنا من الأنموذج المعارَض ، وقد هام الشعراء فى المشرق والمغرب بشعره فحاكوه ونسجوا على نسقه ، وكان خزنه دار أحد هؤلاء ، وإذا رجعت إلى ديوانه بجزءيه ، وقد أتم طبع الجزء الثانى منه سنة ١٩٢٩ ، وجدت أن الشاعر كان كلفا بتقليد شوقى فى بنيته الشعرية ، لذلك أكثر من النظم على الأوزان التى آثرها شوقى على غيرها وهى (الكامل والوافر والخفيف) ، وهو قد خمس قصيدة شوقى التى قالها فى الإشادة بالدستور الذى منحه السلطان عبد الحميد تركيا وولاياتها الإسلامية سنة ١٩٠٧ .

بشرى البرية قاصيها ودانيها حاط الخلافة بالدستور حاميها

خمسها بقصيدة مطلعها :

حى الهلال وقل للغرب تنبيها
فلتسعد الترك ولتكمد أعاديها
أضحى البشير ينادى فى ضواحيها
بشرى البريّة قاصيها ودانيها حاط الخلافة بالدستور حاميها[٦]

وشطّر وسبّع قصيدة شوقى :

خدعوها بقولهم حسناء والغوانى يغرهن الثناء[٧]

ولشدة تعلقه بشعر شوقى آثر أن يعارضه فى قصيدته :

حف كأسها الحبب فهى فضة ذهب

بقصيدة سماها «**معارضة شوقى**» جاء فيها :

راحة النهى الطرب هاتها فلا عتب[٨]
الدنان مترعة والخمور تنسكب
والكؤوس جارية طاف فوقها الحبب
فهى والحباب معا السَّماء والشُّهب

وذلك بدلا من معارضة الأصل لأبى نواس :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

وشطّر بردة البوصيرى بعد أن عارضها شوقى ، كما عارض بائية شوقى :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب ياخالد الترك جدد خالد العرب

تلك التى عارض بها شوقى بائيةَ **أبى تمام** .

وعنون خزنه دار معارضته هذه بـ «**تحية تونس إلى الجيوش العلية**» ومنها :

حلم لذيذ تقضى فى معاهدة أمست ممزقة الأطراف بالقضب
ألق صحيفته اليونان مقتنعا من الغنيمة ياللعار بالهرب
... سلوا الملاحم إذ يحمى الوطيس بها سلوا المعامع عن فرسانها النجب[٩]

ومن الجدير بالملاحظة أن خزنه دار بويع أميرا للشعراء التونسيين بتأييد من الحزب ، بعد خروجه من السجن سنة ١٩٢٠[١٠] . ولئن تأخرت مبايعة شوقى الرسمية إلى يوم ٢٩ أبريل ١٩٢٧ فإن تلقيبه بأمير الشعراء كان شائعا قبل ذلك التاريخ بكثير[١١] . وممن بايعوا خزنه دار الشاعر **محمد الفائز القيروانى** (تـ ١٩٥٣) بقصيدة «**بيعة الأمير**» مطلعها :

أمير القوافى وحارسها وبلبل تونس شيخ البيان
تقبل هناء يقدّمه لدست الأمير فتى القيروان
... فأنت الهزار بخضرائنا تفاخر مصر بيوم الرهان[١٢]

ومحمد الصادق الفقى بقصيد «**النشيد الخزندارى**» ومنه :

وأنشد حرّك الإحسان فينا كما هبّ النسيم على البهار
وأنشد شنّف الأسماع منا تروق لديه سجعات الكنارى
جزى الله الأمير بكل خير وبالأمراء تنفرج الطوارى[١٣]

وحسبنا أن نؤكد فى هذا المجال ، أن تلك المبايعة لم تكن مبايعة فنية تقوم على ملاحظة التشابه بين شعر شوقى وشعر خزنه دار ، وإنما كانت مبايعة استمدت حقيقتها من الأوضاع المتشابهة التى اكتنفت حياة الشاعرين ، وأن الرغبة فى محاكاة ما يجرى فى حياة مصر الأدبية هى التى حملت الأدباء التقليديين على اصطناع هذا اللقب له ، وكان يجمع هؤلاء الأدباء ناديان «**نادى الخميس**» فى منزل خزنه دار و(**نادى الثلاثاء**) فى منزل الشاعر مصطفى آغا ، أما الأدباء الشبان ، وكان يجمعهم «**نادى قدماء الصادقية**» كل يوم جمعة فقد اعتزلوا هذه المبايعة الشكلية وعكفوا على صياغة حياة فنية يتناغم فيها اللحن الشجى مع التغزل فى الوطن والمرأة والطبيعة . عنيت بهؤلاء «**أبو القاسم الشابى ، ومصطفى خريف ، ومحمود**

بو رقيبة وعبد الرزاق كرباكة ، ومحمد سعيد الخلصي ... » أقطاب المدرسة الرومانسية فى تونس ، ولهذا ما لبثت إمارة خزنه دار أن خفت ذكرها وتقلص ظلها ، تحت وقع هذا التطور الشعرى الذى عرفته البلاد ، وهو تطور حدث بتأثير مدرسة الديوان والعصبة المهجرية اللتين اشترعتا منهجا مستحدثا فى الشعر العربى وأمدتاه بأصول نقدية زكت مسيرة الشعر مبنى ومعنى ، ولقد أسرف الشاعر الرومانسى محمد سعيد الخلصى فى تهجين شعر خزنه دار ، باعتباره شعرا تقليديا لارونق فيه ولا بهاء ، واكتسح المد الرومانسى إمارته فتحولت الأنظار عنه واستولت المرارة على قلبه ، وارتد مرة أخرى إلى أشعار شوقى وحافظ وأحمد فؤاد الخطيب ، ينهل منها ويلوّن بها أشعاره .

وبرغم أن الشابى ونظراءه كانوا ثائرين على الشعراء التقليديين فإنهم ما استطاعوا التخلص من تأثير شوقى ، ذلك أن أمير الشعراء قد أعاد بمعارضاته للتراث الشعرى الأصيل نضارته وعمق تأثيره ، فتحلق الشعراء التقليديون والمجددون منهم على السواء حول معارضاته ، يقفون على أثرها بدلا من النماذج الأصلية .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن خزنه دار شطّر بردة البوصيرى بعد أن عارضها شوقى وعارض البائية التى نظمها شوقى فى معارضة أبى نواس ، ولقد عارض مصطفى خريف (تـ ١٩٦٧) بائية شوقى بقصيدة عنوانها «حامل الهوى ... » ومنها :

هاج شوقه الطرب · والهوى هو السبب
وانبرت بأضلعه · نخوة الصبا تثب
شتتت خواطره · فهى فيه تضطربُ
راقصت هواجسها · لم تبال من عتبوا
الرؤى مُجَنَّحَةٌ · والطيوفُ تصطخبُ
والمدام دائرةٌ · (حفّ كأسها الحبب)
والقدود مائلةٌ · تنثنى وتقتربُ
والشعور مائجةٌ · حول موجها سحبُ
والصدور ناهدةٌ · من ثمارها العنبُ
والخصور لينة · والروادف الكثبُ
والغلائل انفرجت · والذيول تنسحبُ
فالمراح أتعبها · والمزاج والطربُ
أنشدت ملحّنة · (حامل الهوى تعب)[١٤]

وحين عارض شوقى دالية أبى على الحُصْرى القيروانى :

ياليل الصبُّ متى غده · أقيام الساعة موعده ؟

أمعن الشعراء التونسيون فى معارضة دالية شوقى :

مضناك جفاه مرقده · وبكاه ورحّم عوده

عارضها الشابى بقصيدته «صفحة من كتاب الدموع» :

غنـاه الأمس . وأطربه · وشجاه اليومُ . فما غده ؟

قد كان له قلب كالطفل · يدُ الأحلام تُهَدْهِده
مُذْ كان له ملك فى الكو · ن جميل الطلعة يعبده ...[١٥]

ومصطفى خريف بقصيدته «ياليل الصب ... » ومنها :

العهد هلمّ نجدده · فالدهر قد انبسطت يدُه
وتغرد فوق النخل يَما · مُ كم يشجيك تفرده
والبلبل هز الغصن وغنّى · لحن الحب يردده
ينلو تسبيح صبابته · فيرتله ويجوّده ..
يارب زمان بات نديمك · طى السرّ وأغيده
ويتيم الدهر وأوحده · ومليك الحسن ومفرده
ريان الخد مورده · (سكران الطرف معربده)[١٦]

وعارضها على النيفر بقصيدته «فى الليل» :

الجفن هواك يسهده · من يسعده أو ينجده
يابدر دجى فى فن نق · يسبى السرائن تأوده[١٧]

كما أن عبد الرزاق كرباكة عارض سينية شوقى بقصيدته «كان زمان»[١٨] أما الشيخ الخضر حسين فقد حمله إعجابه بمعارضة شوقى للسان الدين بن الخطيب التى عنوانها «صقر قريش : عبد الرحمن الداخل»

من لنضو يتنزى ألما · برّح الشوق به فى الغلس

عـلى نظم موشح فى نفس الموضوع وعلى نفس الوتيرة وانتحل له العنوان ذاته «عبد الرحمن الداخل أو صقر قريش» ومطلعه :

خلّ نفْسَ الحُرِّ تَمْلى النُّوبَا · لا تبالى
ليت الأخطار إلا سبَبَا · للمعالى ....[١٩]

ومن البين أن شعراء المدرسة الرومانسية التونسية كانوا يقدمون حافظا شاعر الشعب على شوقى ، ويؤثرون سهولة لفظه ويسر أخيلته وعاطفته الوطنية واحتضانه آمال البؤساء والمسحوقين . وكل ذلك ينسجم مع طبيعة المرحلة التى كان يمر بها النضال الوطنى والحركة الأدبية فى صراعها المحتدم مع الفرنجة والتغريب ، لكنهم كانوا لا يعدمون الإعجاب بشوقى ، **والشابى نفسه ما استطاع أن يتخلص من أسر تأثير شوقى ، بالرغم من تعصبه لأبى ماضى[٢٠] وجبران والعقاد وتقديمه حافظا على شوقى** ، فإن توثب خيال أمير الشعراء وتدفق موسيقاه قد فرضا على الشابى التأسى به فى بعض أعماله . **ولقد بدا لصلاح فضل فى بحثه «ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى»[٢١] . إمكان اعتماد الشابى فى رائعته «صلوات فى هيكل الحب» على قصيدة شوقى «غاب بولونيا» التى تفيض بذكريات الشاعر وصبواته فى باريس وتتعانق فيها صيغ موسيقية وتصويرية أخّاذة يفضى إليها ترديد المضارع والقافية الدالية .**

وظاهرة التدوير والنسق التصاعدى للسؤال ، هذه العناصر المتضافرة ، هى التى شكّلت دون مدافع قصيدة الشابى ، ويتضح

من استقرائنا لأغاني الحياة أن الشابي اعتمد «**غاب بولونيا**» أيضا في قصيدته «**الجنة الضائعة**» تلك التي تناغمت فيها ضروب الموسيقى التي تموج بها قصيدة شوقي، وفي عدد من المقاطع يبلغ التشابه حدا يصعب معه التفريق بين القائلين، يقول شوقي...

كم يا جاد قساوة كم هكذا أبداً جحود؟
هلا ذكرت زمان كنا والزمان كما نريد.
نطوى إليك دجى الليالي والدجى عنا يذود
فنقول عندك ما نقول وليس غيرك من يعيد
نسرى ونمرح في فنائك والرياح به هجود
فنبيت في الإيناس يغبطنا به النجم الوحيد[٢٢]

ويقول الشابي :

كم من عهود عذبة في عدوة الوادي النضير
... قضيتها ومعي الحبيبة لا رقيب ولا نذير
إلا الطفولة حولنا تلهو مع الحب الصغير
أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطير
... نبني فتهدمها الرياح فلا نضج ولا نثور
ونعود نضحك للمروج وللزنابق والغدير
ونظل نركض خلف أسراب الفراش المستطير[٢٣]

إن الانغماس في ذكرى حبيبة لم يعكرها الزمن، واستبعاد الفعل الماضي من لدن الشاعرين ـ إلا في موطن واحد استدرجا به الذكرى (عند شوق : **هلا ذكرت زمان كنا**) (**عند الشابي : قضيت ...**) ـ والاتكاء بدلا من ذلك على الفعل المضارع الذي يدفع إلى مزيد من التخيل ويحقق «**الشهود**» حسب مصطلح الصوفية ـ (**عند شوق : نريد، نطوى، يذود، نقول، يعيد، نسرى، نسرح، نبيت، يغبط**) (**عند الشابي : نبني، نهدم، نضج، نثور، نضحك، نظل نركض**) ـ وتعاقب الأفعال المضارعة ـ (**عند شوق : نسرى ونسرح، نبيت نغبط / نا /**) (**عند الشابي : نبني فتهدم / ها /، نسود نضحك ـ ونظل نركض**) ـ إن كل ذلك يحدد الشبه بين المقطعين ويجلى تأثر الشابي بشوق.

ولقد نقل لنا الأستاذ **عبد العزيز الشابي** العميد الأسبق للمحامين بتونس، وكان زميلا للشابي ووثيق الصلة به، أن الشابي كان شديد الإعجاب بالمرثية التي رثى بها شوق حافظا، وأنه كان يكثر من إنشادها والإشادة بها، باعتبارها تمثل قيمة فنية وتاريخية متميزة.

لقد استقر في أذهان التونسيين منذ القديم أن الثقافة العربية الإسلامية في المشرق قد اكتسبت خصائصها في مصر بالدرجة الأولى، وأن تطورها كان وقفا في الأغلب على العطاء المصرى في مجالات الفكر والفن، ولئن أسهمت بعض الحواضر الإسلامية هنالك خلال فترات تاريخية محددة في البناء الحضارى للإسلام فإن إسهام مصر كان موصولا لم تقلصه الأحداث، ولا كفكفت من غربه طوارق الأيام، وكلما جدّ جديد في مصر اهتزّله التونسيون وعدوه مناط عنايتهم وتطلعهم. وفي هذا النطاق يندرج اهتمامهم بالحياة الأدبية في مصر في أدق خصائصها.

ولقد زكا الأدب بما تأيد به في مصر واحتدت نفس المعارك الأدبية التي اتسعت لها الساحة المصرية. من ذلك أن عددا من الأدباء التونسيين في العشرينيات يتزعمهم الأستاذ **راجح إبراهيم** قد أسرفوا في الرد على **المويلحى** في نقده لديوان شوقي حيث أبان عن تهافت قول الشاعر :

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

فاقتضى هذا ردودا من محبّى المويلحى، وهم كثر، وهي ردود نشرت في عدد كبير من الصحف والمجلات التي كانت تصدر آنذاك. كما أن أبا القاسم الشابي كان يحتج لمصر وللعبقرية المصرية (التعبير له) غير آبه بما كتبه **الرافعى** الذى نفى ظهور العبقريات في مصر[٢٤].

لقد ألحف الأدباء الشبان الذين تعصبوا لمدرسة الديوان في مهاجمة الرافعى وتهجين الصناعة الفنية للشعر التقليدى[٢٥]، والانتصار للعقاد وزميليه، والإشادة بطرائقهم النقدية المستحدثة، ومن يرجع إلى «**رسائل الشابي**» يجد أنه وزميله **محمد الحليوى** كانا مسرفين في التعصب للعقاد وفي تهجين خصومه. وبرغم انقسام الشعراء التونسيين إثر نشوء مدرسة «**الديوان**» إلى مجددين وتقليديين، وما نشب بينهم من خلاف، سجّلته الصحافة والمجلات التونسية فإن الذى وحّد بينهم هو الانتصار للحياة الأدبية في مصر في العشرينيات.

ولقد دأب نادى «**قدماء الصادقية**» و«**معهد ابن خلدون**» و«**نادى الخميس**» و«**نادى الثلاثاء**» على عقد ندوات فكرية وأدبية تعنى بكل ما يجد في مصر، ولا تعنى إلا لماما بالقليل الذى يجدُّ في غيرها، ولقد أفاضت الصحافة التونسية في وصف الألم الطاغي الذى سيطر على مشاعر التونسيين بوفاة المويلحى سنة ١٩٣٠ ووفاة حافظ وشوق سنة ١٩٣٢، وأوردت المجلات وبخاصة «**العالم الأدبى**» ونشرة «**الجمعية الخلدونية**» ما جرى في حفلات التأبين التي أقيمت لذكراهم، وقد أسهم في هذه الحفلات الأدباء التقليديون والمجددون على السواء في حفلة تأبين المويلحى التي أقامتها «الجمعية الخلدونية» في الساعة الخامسة والنصف بعد زوال يوم (١٧ إبريل ١٩٣٠) والتي نشرتها «**مجلة العالم الأدبى**»، وألقى **عبد الرحمن الكعاك** كلمة أرّخ فيها للفقيد، كما ألقى المرحوم **شيخنا محمد الفاضل بن عاشور** بحثا عن «**كاتب النهضة المصرية**» وأسهم شيخ الأدباء **محمد العربى الكبادى** (ت ١٩٦١) **وأبو الحسن بن شعبان** (ت ١٩٦٣) وشاعر الشباب **عبد الرزاق كرباكة** بمرثيات، وقد أنحى شيخ الأدباء محمد العربى الكبادى باللائمة على شوق لأنه لم يرث المويلحى قائلا :

وما بال شوق وهو شاعر قطره وكاتبه في كل وقت وخاطبه
وكيف الأبى لم يشحذ اليوم ذهنه فتظهر من سحر القريض عجائبه

والحق أن أمير الشعراء رثى المويلحى ، ويبدو أن القصيدة لم تصل إلى أيدى الأدباء التونسيين إلا بعد إقامتهم تلك الحفلة التأبينية (٢٦).

وفى أكتوبر ١٩٣٢ أقامت «الجمعية الخلدونية» (٢٧) حفلة تأبين لحافظ ثم أقامت أخرى يوم ٢٤ نوفمبر ١٩٣٢ لتأبين شوقى أى بعد وفاة الشاعر بشهر وعشرة أيام ، وكما قال الشيخ محمد الفاضل بن عاشور فقد **«قضى الله أن تكون الفخامة دائما فى جانب شوقى دون قرينه فجاءت باهرة فى مظهرها ثرية بما فيها من الخطب والقصائد والدراسات التى نشر أكثرها فى نشرة الجمعية الخلدونية لسنة ١٩٣٤»** (٢٨).

وقد أسهم فى هذه الحفلة أحد عشر شاعرا من بينهم شيخ الأدباء محمد العربى الكبادى ومحمد المرزوقى ومصطفى آغا ومحمود بورقيبة وجلال الدين النقاش وعبد الرزاق كرباكة ، كما أسهم أربعة كتاب ببحوث فى ادب شوقى ، ومما جاء فى مرثية كرباكة :

شوقى استمع هذا نجيّك شاعر صرف الشباب لمحنة الأوزان
آمنت أنك فى القريض أجل من هزَّ القريض من الهمود الفانى

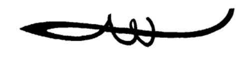
إن الذى أردنا أن نخلص إليه من وراء ذلك هو أن الشعراء التونسيين فى الثلث الأول من هذا القرن قد أمعنوا فى تقليد أمير الشعراء والاهتداء بفنه والتأسى به فى معارضاته ، لا فرق بين مجددهم ومقلدهم ، وبرغم بعد الشقة بين الشابى وخزنه دار وبين كرباكة والمدنى فإنهم اهتدوا جميعا بفن شوقى .

إن هذا الإطار الذى انتهينا إليه يصلح لأن يكون منطلقا لدراسة فنية تتقصى مظاهر تأثير شوقى فى الشعر التونسى ، وتؤكد بالتالى وحدة الروابط بين تونس ومصر ، ورحم الله شوقيا القائل :

إنما الشرق منزل لم يُفرّق أهله إن تفرقت أصقاعه
وطن واحد على الشمس والفصحى وفى الدمع والجراح اجتماعه

هوامش :

(١) محمد الفاضل بن عاشور : الحركة الأدبية والفكرية فى تونس ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص : ٦٩ – ٧٠ .
(٢) مجلة الجامعة ، تونس ، أوت ١٩٣٧ ، المجلد الأول ، عدد ٢ ص : ١٢
(٣) الأدب التونسى فى القرن الرابع عشر لزين العابدين السنوسى ، تونس ١٩٤٦ المجلد الثانى ، ص : ٢٠٧ .
(٤) رسائل الشابى ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص : ٥٢ ، وراجع ، على كاهية : رد مفتريات مجلة العالم الأدبى ومطاعنها فى الدين والوطنية ، فى مجلة العالم ، تونس ١ نوفمبر ١٩٣١ ص : ١٢ – ١٣ .
(٥) نور الدين صمود : فى الشعر التونسى ، ماضيه وحاضره ، ضمن مجلة الفكر ، تونس ، أبريل ١٩٦٤ ، ص : ١٠ .
(٦) ديوان خزنه دار ، تونس ١٩٧٢ ، ج ٢ ، ص : ٧٢ – ٨١ .
(٧) ديوان خزنه دار ، ج ٢ ص : ١١٨ – ١٢١ .
(٨) المصدر ذاته ، ج ١ ، ص : ٢٠٤ – ٢٠٥ .
(٩) ديوان خزنه دار ، ج ١ ، ص : ١٣٢ .
(١٠) راجع ، أحمد توفيق المدنى : تقويم المنصور ، تونس ١٩٢٤ ، ص ٢٧٤ .
(١١) راجع مثلا ، أنور الجندى : أيام فى حياة شوقى ، فى «المجلة» ديسمبر ، ١٩٦٨ ،
(١٢) الأدب التونسى فى القرن الرابع عشر ، تونس ، ١٩٢٧ ، المجلد الأول ، ص : ١٥٨ .
(١٣) المصدر ذاته ، المجلد الثانى ، ص : ١٧٠ .
(١٤) مصطفى خريف : شوق وذوق ، تونس ١٩٦٥ ، ص : ١٦٩ – ١٧٢ .
(١٥) أبو القاسم الشابى : أغانى الحياة ، تونس ١٩٨٠ ، ص : ١٥٤ – ١٥٦
(١٦) شوق وذوق ، ص : ١٩٨ – ٢٠٦
(١٧) الأدب التونسى فى القرن الرابع عشر المجلد الأول ص : ٣٠٧ – ٣٠٨ .
(١٨) الأدب التونسى فى القرن الرابع عشر ، المجلد الثانى ص : ٢٦٥
(١٩) المصدر ذاته ، المجلد الثانى ، ص : ٢١٠ – ٢٢٢ .
(٢٠) رسائل الشابى ، ص : ١١٤ .
(٢١) انظر ، فصول ، يوليو ، ١٩٨١ ، عدد ٤ ، ص : ٢١٢ .
(٢٢) الشوقيات ، ج ٣ ، ص ٣٠ – ٣١ .
(٢٣) أغانى الحياة ، ص . ٢٠٩ وما بعدها .
(٢٤) رسائل الشابى ، تونس ١٩٦٦ ، ص : ٩٧
(٢٥) راجع ، مثلا ، أبا القاسم الشابى . الخيال الشعرى عند العرب ، تونس ١٩٦٢
(٢٦) راجع نص القصيدة فى الشوقيات ج٣ ص : ١١٠ .
(٢٧) محمد الفاضل بن عاشور : الحركة الأدبية والفكرية فى تونس ، القاهرة ١٩٥٥ ص : ١٥٧ .
(٢٨) المصدر والصفحة ذاتها .



شوقى وآثاره في مراجع غربية مختارة

صالح جواد الطعمة*

إن الهدف الرئيسى لهذا البحث تحديد ما حققه «شوق» من مكانة عالمية . وذلك بتتبع ما لقيه من اهتمام فى الغرب ، وما ترجم له من أعمال إلى اللغات الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا . وقد لخصت نتائج هذا التتبع فى البيبليوجرافيا التى تحتوى على أكثر من مائة وثلاثين مصدرا فى اللغات الغربية ، والملحق الذى يدرج ثمانين قصيدة أو قطعة مترجمة سواء كانت الترجمة كاملة أو جزئية (أربعة أبيات أو أكثر) . وقبل أن أبدى ملاحظاتى حول مكانة «شوق» فى الغرب ، أرى لزاما على الاستشهاد بآراء لثلاثة من أدباء مصر تناولوا من قبل ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، ما يتصل بعالمية شوقى وضرورة ترجمة مختارات من أعماله . والعوامل التى حالت دون اهتمام الغرب به أو بالأدب العربى الحديث عامة ، وهم أحمد رامى وطه حسين ومحمد صبرى .

لقد كان **أحمد رامى** من أوائل الأدباء العرب الذين حاولوا تصحيح الصورة المشوهة التى يرسمها أو يشيعها بعض الكتاب الغربيين عن الأدب العربى الحديث ، إن صح ما نسب إليه فى كتاب «**تروبردج هول**» إذ إننا نقرأ فى الفصل الأخير من الكتاب المذكور ـ وكان قد صدر عام ١٩٢٨ (أى بعد تكريم شوقى أميرا للشعراء على الصعيد العربى بعام) ـ أن أحمد رامى تصدى لما ورد فيه من حكم ينفى أن يكون لمصر أدب محاولا دحضه ، كما يروى لنا المؤلف ، بذكر بعض أسبابه كجهل الإنجليز باللغة العربية ، وعدم قدرتهم على قراءة ما ينشر من نتاج أدبى فى مصر ، وإهمال الأدب الحديث فى مناهج الدراسات الشرقية ، وعدم الاهتمام بترجمته إلى اللغات الغربية (**٤٨ : ٢٠٨ ـ ٢١٠**) .[١] ويبدو أنه أراد التدليل على حيوية الأدب الحديث فى مصر فقام بمحاولة لترجمة نماذج من أعمال شوقى وغيره من أدباء مصر فى تلك المرحلة : حافظ إبراهيم والعقاد والمنفلوطى ومحمد تيمور بالإضافة إلى عدد من قصائده . ومن الجدير بالذكر قوله عن شوقى «إنه أعظم شاعر أنتجته مصر» وإنه من الممكن أن يدعى طاغور مصر . إن لم يكن طاغور فى وطنه يدعى شوقى الهند ، ولعله أراد بذلك تأكيد منزلة شوقى الأدبية بالمقارنة مع شاعر عالمى المكانة كان قد حاز على جائزة نوبل من قبل .

أما **الدكتور طه حسين** فقد عقد مقارنة سريعة بين شعر طاغور الإنسانى النزعة ، وشعر شوقى وحافظ الذى وسمه بأنه «**شعر أشخاص وظروف**» (**حافظ وشوقى : ١٥٠ ـ ١٥١**)[٢] **قائلا : «وتاجور**

ترجم شعره إلى اللغات الأوروبية فأصبح شاعرا عالميا يكبره الغرب الحديث يكبره الشرق القديم ، فهل لو ترجم شعر شوقى أو حافظ إلى الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية يُقرأ ويعجب ويخلب العقول ويضمن لأصحابه جائزة نوبل كما ضمنها لتاجور ؟ كلا ! وليس مصدر ذلك إلا أن تاجور لا يزدرى العقل ولا يسلم نفسه للخيال وحده وأن أصحابنا لا يلتمسون شعرهم فى العالم الحقيق المعقول ... » (ص : ١٥١) .

ثم يأتى الدكتور **محمد صبرى** بعد سنوات من قيامه بإعداد عمله الجليل **«الشوقيات المجهولة»** وبعد مرور مائة عام على ولادة شوق ، ليعرب عن أمله فى أن تترجم مختارات من شعر شوقى إلى الإنجليزية أو الفرنسية لماله من مكانة عالمية **«وذلك بتقريبه إلى أذهان أدباء الغرب ولغتهم»**[٣] مشيرا إلى **«أن فن الترجمة كالشعر صعب وطويل سلمه»** وليأخذ فى الوقت نفسه على ترجمة الأستاذ حبيب غزالة لقصيدة شوقى **«أيها النيل»** بأنها **«ترجمة غير دقيقة ولا تبين عن روعة الشعر المترجم»** ويخلص ، بعد ذلك إلى التحذير من جناية المترجمين على شعر شوقى بترجمتهم السقيمة .

إن هذه الملاحظات التى أبداها أحمد رامى وطه حسين ومحمد صبرى تعكس ـ بصورة عامة ـ الظروف أو الأسباب التى حالت دون بلوغ شوقى أو الأدب العربى الحديث ما يستحق من مكانة عالمية . وفى مقدمتها العامل اللغوى . وأعنى به الصعوبة التى يلاقيها غير العربى فى قراءة الأعمال الأدبية وتذوقها فى نصها الأصلى ، حتى بعد دراسة العربية بضع سنوات . وتأخر الغربيين فى الاهتمام بدراسة الأدب الحديث ، والنسبة الضئيلة من الأعمال الحديثة المترجمة ، ومتطلبات الترجمة الأدبية أو الشعرية ذاتها . وطبيعة الشعر العربى الكلاسيكى ، وهى عوامل لا تزال تقوم بدورها المعرقل بالرغم مما حققه شوقى أو الأدب العربى الحديث من ذيوع نسبى فى النصف الثانى من هذا القرن .[٤] غير أن هناك بلاشك عوامل أخرى لا مجال للخوض فيها ، كالتعصب الذى ورثه الغرب تجاه كل ماهو عربى أو مسلم ، والعامل التجارى الذى لا يغرى دور النشر بالمجازفة فى نشر أعمال مترجمة يشك فى رواجها . والتعالى الأدبى الذى عانى منه العرب قديما ويعانى منه الغرب فى تفاعله مع الآداب غير الغربية بسبب إخضاع التقويم الأدبى لمعايير خارجية . ولا أريد الانتهاء من هذه المقدمة دون الاستشهاد بنموذج من هذا التقويم لأدبنا الحديث ورد فى دراسة للأستاذ **«ويكنز»** عن الأدب العربى نشرت فى أوائل الخمسينيات حيث جاء قوله عن الأدب العربى الحديث : **«لن أقف طويلا عنده لأنى ـ بصراحة ـ أشك فى أن يكون هناك الكثير مما يستحق الذكر عنه . إن معظمه ـ وإن لم يكن كله ـ يبدو لى تقليدا خاضعا لأسوأ ملامح أدبنا الحديث»** ولم يشأ أن يجعل حكمه مطلقا فاستثنى أدباء المهجر قائلا عنهم بأنهم يمثلون المصدر الوحيد للحيوية فى الأدب العربى الحديث من غير أن يدعم رأيه بأدلة أو أمثلة (١٠٧ : ٤٣) .

ومن المؤسف أن هذا اللون من التقويم يتردد أحيانا فى كتابات بعض المؤلفين العرب الذين أتاحت لهم الظروف كتابة بعض المداخل الموسوعية أو إعداد دراسات فى اللغات الغربية .

٢

وإذا انتقلنا إلى شوقى وآثاره فى المراجع الغربية فإننا نلاحظ أن نصيبه من الترجمة والدراسة لا يزال محدودا ، بالرغم من الزيادة الملحوظة فى الاهتمام به بعد الحرب العالمية الثانية ، كما تدل على ذلك البيليوجرافيا فى نهاية هذا البحث . ولا بد لى من الاعتراف بأن البيليوجرافيا ذاتها ليست كاملة ، ولا تدعى الإلمام بكل ما نشر عن شوقى فى اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية والإيطالية ، لأسباب واضحة،أهمها افتقارنا إلى أدوات مرجعية تحصر ما تم نشره عن الأدب العربى الحديث فى اللغات المذكورة[٥]، باستثناء الإنجليزية ، غير أنها تعطينا صورة تقريبية أو ترسم خطوطا عامة لما لقيه شوقى من اهتمام فى الغرب منذ العشرينيات حتى يومنا هذا .

إن أول ما نلاحظه عند استعراضنا لمداخل البيليوجرافيا أن الجزء الأكبر منها ظهر بعد عام ١٩٥٠ لسببين أساسيين ، أولهما التحول الذى شهدته الدراسات العربية فى الغرب نحو الاهتمام بالأدب العربى الحديث . والآخر ازدياد الإسهام العربى المباشر فى التعريف بالأدب الحديث ، سواء حدث ذلك بفضل خريجى معاهد الغرب ، أو نتيجة للحضور العربى فى عدد من الجامعات الغربية ، أو بفضل ما ينشر فى العالم العربى من مطبوعات فى بعض اللغات الغربية .

وسأقتصر فى ملاحظاتى على المرحلة التى امتدت بين تاريخ مشاركة شوقى فى مؤتمر المستشرقين (١٨٩٤) فى جنيف كشاعر وعام ١٩٥٠ عندما ظهرت مجموعة آربرى : الشعر العربى الحديث ، وذلك لأن المقام لا يسمح لى بتناول جوانب أخرى من رحلة شوقى فى الغرب . خاصة ما يتصل منها بإسهام المؤلفين العرب فى دراساتهم الغربية .

٣

لعلنا لا نبالغ أو نتجاوز الصواب إذا قلنا بأن شوقى كان أول ساع إلى التعريف بشعره فى الغرب بسبب تقديمه أو إلقائه قصيدة فى مؤتمر علمى غربى لا يتوقع فيه إلقاء القصائد على الطريقة المألوفة فى العالم العربى . غير أنه يصعب علينا أن نبت فى رد الفعل لدى مستمعيه من المستشرقين أو وقع مطولته فى نفوسهم . إذ إننا لا نجد بين أعمال المؤتمر المذكور سوى إشارة طريفة إلى أن شوقى **«قرأ عملا حول مأساة (تراجيديا) عربية ألفتها حديثا سيدة مسلمة» (١٢٢ : ١٠٢) .**

ولم يمض وقت طويل على إلقائها حتى ظهرت لها ترجمة فرنسية

فى مفتتح عام ١٨٩٥ بقلم **فيليب بقطى** Bocti (**٩١ : ٤٧١ ــ ٤٨٨**) وبصياغة أقرب إلى النثر والرواية التاريخية منها إلى الشعر . وقد خلت من بضعة أبيات هاجم شوقى فيها نابليون وحملته على مصر وهى :[٦]

قاهرُ العصرِ والمالك نابلــــيونْ ولَتْ قواده الـــــكبراء
جاء طيشا وراح طَيشا ومن قـــــلُ أطاشت أناسها العلياءُ
سكتتْ عنه يوم عبَرِها الأهــــرامُ . لكن سكوتها استهزاءُ
فهى توحى إليه : أن تلك (واتر لو) فأين الجيوشُ ؟ أين اللواءُ

ثم تبع ذلك محاولات متفرقة أخرى لترجمة بعض قصائد شوقى إلى الفرنسية تستهدف تعريف أدباء الغرب به،كما يفهم من مقال نشر عام ١٩٢١ بعنوان «**شعر شوقى وجائزة نوبل**»[٧]، بالإضافة إلى مبادرات شوقى الشعرية وغير الشعرية لتوطيد صلته ببعض أدباء الغرب وعلمائه وفنانيه . كقيامه بتكريم الروائى الإنجليزى «**كين**» فى أكثر من قصيدة كـ «**مصر**» (**١٩٠٨**) و «**الربيع ووادى النيل**» (**١٩٠٩**) .[٨] وإهدائه قصيدته «**أيها النيل**» إلى المستشرق **مارجيلوث** (١٩١٥) مشيدا فى مقدمتها بفضله على لغة العرب وما أنفق من شبابه وكهولته فى إحياء علومها ونشر آدابها .[٩] غير أن هذه المحاولات . كما يبدو . لم تسهم إسهاما ملحوظا فى التعريف بشوقى كشاعر أو أديب فى المراجع الأدبية باستثناء ترجمات محدودة كقطعته الغزلية «**خدعوها**» (**٧٠ : ٣٥٩ ــ ٣٦٠**) وأبيات من قصيدة «**رمضان ولى**» نشرها الدكتور **عثمان غالب** فى جريدة **الطان**[١٠] le Temps (**٣٠ : ٤٠٣**) مما يدل على بطء نقل الشعر أو الأدب العربى الحديث إلى الغرب . علما بأن الترجمات الأولى تمت بمشاركة بعض الكتاب العرب **كعبد الخالق ثروت وعثمان غالب** وغيرها .[١١]

٤

الدراسات الغربية

وإذا جاز لنا أن نخص بالذكر أوائل المستشرقين الذين أسهموا فى التمهيد لانتشار الأدب العربى الحديث فى أوروبا فلا بد أن نبدأ بالمستشرق الروسى «**كراتشكوفسكى**» الذى نشر عددا من الدراسات المهمة عن الموضوع فى الروسية والألمانية والإنجليزية يرجع أقدمها إلى عام **١٩٠٩** كما يفهم من تعليق المستشرق «**كمبفماير**» (**٥٩ : ٨**) ومنها المدخل الخاص بالأدب الحديث،وقد نشر فى ملحق **الموسوعة الإسلامية** (١٩٣٨) . بعد ظهور الموسوعة فى طبعتها الأولى خلوا من مدخل الأدب الحديث (**٦٢ : ٢٦ ــ ٣٣**) . ونجد فى هذا المدخل تنويها سريعا بمكانة شوقى . وإشارة إلى بعض مصادره الغربية[١٢]. أما فى غربى أوروبا فقد كان للمستشرق الألمانى «**كمبفماير**» دور فعال فى التعريف بشوقى وغيره من أدباء العربية فى هذا العصر منذ أن بدأ عام **١٩٢٤** بنشر رسائله الأدبية عن مصر وغيرها من الأقطار العربية .[١٣] وأغلب الظن أنه كان أول من نشر مقالا مستقلا عن شوقى فى الغرب . وذلك عام ١٩٢٦ . (**٥٧ : ١٩٨ ــ ٢٠٦**) معتمدا فيه على دراسة للأستاذ **حسن محمود** حول مسرحية **على بك الكبير** (**ط ١٨٩٣**) .[١٤] فيما نقل من آراء واقتبس من **أقوال** فى اللغتين العربية والألمانية . وأضاف إليه موجزا لترجمة حياة شوقى على أساس ما كتبه الشاعر نفسه فى مقدمة الشوقيات . ومن أبرز ما جاء فى هذا المقال ما نقله عن حسن محمود حول رأيه فى منزلة شوقى بين التقليد والتجديد . وهو رأى يأخذ على الشاعر نهجه التقليدى فى اختيار الأوزان والقوالب من ناحية . ويدافع عنه من ناحية أخرى لما يجد فى شعره من تعبير عن مشاعر جديدة وحياة جديدة . وما يجد فيه من صورة دقيقة لروح الشاعر وآرائه فى الحياة . ولأنه ــ أى شوقى ــ يعتبر مجددا بفضل شعره المسرحى الذى تجلى فى «**على بك**» . ولكنه عدل ــ كما بدا للكاتب آنذاك ــ عن «**هذه السبيل إلى أسهل منها . وفضل أن يقرض الوصف والغزل والمديح**» على حد تعبيره .

وأتيح كذلك لشوقى أن يظهر على صفحات المجلة المذكورة . بفضل جهود المستشرق **كمبفماير** . فى مناسبات أخرى،كإعادة نشرا قصيدته فى مؤتمر الأحزاب المصرية عام ١٩٢٦ (**١٢٩ : ١١٥ ــ ١١٨**) أو قصيدته فى رثاء ثروت (**١٣٠ : ١٣٧ ــ ١٤١**) أو قصيدة **الأمير شكيب أرسلان** الخاصة بتكريم شوقى (**١١٦ : ١٥٢ ــ ١٥٤**) . أما الدراسة التى أعدها المستشرق المذكور بالمشاركة مع **طاهر الخميرى** عن أعلام الأدب العربى المعاصر (أو كما سماهم فى مقدمته بزعماء البلاغة العربية الحديثة) فلم يكن لشوقى نصيب فيها سوى الإشارة إليه فى معرض حملات العقاد والمازنى النقدية عليه . ولعل السبب فى ذلك أن الخميرى كان يأمل إصدار أجزاء أخرى تتناول بقية أعلام الأدب الحديث . كما يفهم من المقدمة (٥٩ : ٥ ــ ٦) أو من قول المستشرق نفسه فى كلمته العربية : «**وحيث إنى منذ زمن أشكو جهل الغرب لأفكار الشرق ونهضته المباركة لذا لبيت طلبه** (أى طلب الاشتراك مع الخميرى) **مع العلم أن ما قام به الآن ليس الإجزاءً لا بد له من تكملة تتناول بقية زعماء الأدب العربى العصرى . ليطلع القارىء على مختلف النزعات الراقية والقوى السامية التى أنعم بها الله على الأمة العربية فى شتى الأقاليم . خصوصا الأمة المصرية التى جمعت بين تراث الفراعنة وتراث العرب** ...» (**٥٩ : ٤**) . إن فى هذه الكلمات وسواها من الملاحظات الواردة فى مقدمتى المؤلفين دلالة واضحة على ضآلة ما كان يعرفه الغرب ــ حتى مطلع الثلاثينيات ــ عن الأدب العربى الحديث وبدء نماء الإحساس لدى بعض المستشرقين بضرورة تيسير معلومات أولية عنه . وترجمة نماذج من نتاج أعلامه . مما دفع المؤلفين إلى إعداد هذه الدراسة واختيار الإنجليزية ــ وهى أكثر اللغات الغربية شيوعا ــ لغة لها . وقد تناولت بإيجاز ثلاثة عشر من رجال الفكر والأدب فى مصر والمهجر : على عبد الرازق . ومصطفى عبد الرازق . وعباس محمود العقاد . وإبراهيم عبد القادر المازنى . ومنصور فهمى . ومحمد حسين هيكل . ومحمد عبد الله عنان . وسلامة موسى . وطه حسين . ومى زيادة (من مصر) وإيليا أبو ماضى . وجبران خليل جبران . وميخائيل نعيمة (من المهجر)

وقد شهدت الحقبة المذكورة محاولات غربية أخرى للتعريف بشوقى أو الأدب المعاصر فى مصر عامة . أهمها ـ حسب تاريخ ظهورها ـ محاولات **جويدى . وجب . وهنرى بيرس . وآربرى . وبروكلمان** . أما محاولة المستشرق الإيطالى «**جويدى**» المنشورة عام ١٩٢٧ فهى أقرب إلى الرسالة الأدبية منها إلى التحليل والدراسة . إذ كان هدفها إعطاء صورة عن المهرجان الذى أقيم فى القاهرة لتكريم شوقى أميراً للشعراء . واستعراض ما ألقى فيه من القصائد والكلمات . وبيان منزلة شوقى فى مختلف الأقطار العربية . فى حين تميزت دراسات المستشرق الإنجليزى «**جب**» عن الأدب العربى المعاصر . وقد نشرت بين ١٩٢٨ و١٩٣٣ (**انظر ٤٤ : ٢٤٥ ـ ٣١٩**) . بغزارة مادتها العلمية وعمق تحليلها لأهم التطورات والاتجاهات الأدبية التى شهدها النثر العربى الحديث . منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى أوائل الثلاثينيات من هذا القرن . وقد كان له الفضل فى التصدى لسوء الفهم الشائع لدى الغربيين . وموقفهم السلبى تجاه الأدب العربى الحديث . مستغربا ـ بوجه خاص ـ وروده فى كتاب عن مصر . كان قد صدر عام ١٩٢٧ للسير جورج يانج . حيث جاء قوله «**ليس لمصر الحديثة لغة أو أدب أو أساطير خاصة بها**» (**١٠٩ : المقدمة ص : ١٠**)[١٥] كما كان له الفضل فى إبراز معالم النهضة الأدبية فى مصر خاصة . غير أنه ـ بحكم الهدف الذى رسمه لنفسه ـ اقتصر على فنون المقالة والرواية والنقد . ولم يخص الشعر إلا بملاحظات عابرة . ولهذا السبب لا نجد فى دراساته ما يستحق الذكر عن شوقى ـ سوى التلميح إلى مكانته الشعرية . وتعليق موجز على محاولته القصصية «**عذراء الهند**» . أشار فيه إلى غرائب أحداثها واعتمادها القوى الخارقة (الفوقطبيعة) . وإطارها التارخى الذى يعبر عن روح الاعتزاز بمجد مصر القديمة وبراعتها الفنية . ومما جاء فيه قوله «**إن الملمح الذى يعطى هذه الرواية أهميتها الأدبية الخاصة أنها كتبت بما كسب لشوقى مكانته البارزة فى الشعر العربى الحديث من تضلع فى اللغة وتفنن لفظى**» مشيرا إلى أسلوب السجع المتقن . وما تناثر فى الرواية من مقطوعاته الشعرية . (٤٤ : ٢٨٨ ـ ٢٨٩) .

ويعتبر المستشرق الإنجليزى «**آربرى**» أول من ترجم لشوقى إحدى مسرحياته كما سنرى بعد قليل . كما تعتبر دراسته عن شوقى وحافظ إبراهيم (**١٣ : ٤١ ـ ٥٨**) ـ وقد نشرت عام ١٩٣٧ ـ أولى المحاولات الإنجليزية للتعريف بشوقى شاعرا . إن أول ما يلاحظه القارىء فى هذه الدراسة اعتراف المؤلف بأن الغرب لا يولى الشعر العربى الحديث أى اهتمام . وقوله بأنّ هناك نوعا من التباطؤ فى اكتشاف الجوانب المتميزة فى الأدب العربى عامة . غير أن «**آربرى**» لم يشأ أن يلقى اللوم على الأجانب (أو الغربيين) وحدهم فى موقفهم السلبى . بل وجد له بعض التبرير فى موقف النقاد المصريين أنفسهم من شعرهم الحديث . مستشهداً ببعض آراء الدكتور طه حسين فى كتابه حافظ وشوقى كقوله :[١٦] «.... **عندنا كتاب مجددون وعندنا كتاب أحيوا النثر القديم . وللكتاب فضلان فضل هذا التجديد الذى لم يكن . وفضل هذا الإحياء لما كان قد عبث به الزمان . وعندنا شعراء ولكنهم لم يجددوا شيئا ولم يبتكروا ولم يستحدثوا . وإنما اكتسبوا شخصيتهم من القديم . واستعاروا مجدهم الفنى من القدماء . فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء . وما زال ينقصهم فضل آخر وهو فضل الإنشاء والابتكار**» . (**١٣ : ٤١**) غير أن ذلك لم يحل دون قيام الأستاذ آربرى بتحليل بعض أعمال شوقى الشعرية والمسرحية . وذكر نماذج مترجمة من شعره ومن مسرحية مجنون ليلى . مشيرا إلى دور شوقى فى التجديد . كلجوئه إلى «الملحمة» أو الطابع الملحمى فى أرجوزته «**دول العرب وعظماء الإسلام**» . وإن لم يحالفه التوفيق فى ذلك . وتطويره المسرح الغنائى معلنا أن مسرحياته تعتبر إسهاما ذا قيمة فريدة وخالدة (١٣ : ٥٤)[١٧] ولكن هذا الاهتمام النسبى بشوقى لم يضمن له مكانا فى محاولة أخرى لآربرى مهمة تاريخيا . وذلك عندما أصدر مجموعته «**الشعر العربى الحديث**» عام **١٩٥٠** . على أساس أن شوقى ـ كمعاصره حافظ ـ ينتمى إلى مرحلة سابقة . وأنهما (أى شوقى وحافظ) اكتسبا شهرة واسعة فى الخارج (١١٥ : المقدمة) .

وعندما ننتقل إلى دراسة «**بروكلمان**» عن شوقى . المنشورة عام ١٩٤٢ . نلاحظ أنها أغزر مادة وأشمل فى معالجتها لأعماله من أية دراسة غربية أخرى ظهرت قبل الخمسينيات . بفضل ما عرف عن بروكلمان من منهج ببليوجرافى موسوعى فى دراسة الأدب العربى . فهى تحفل بتعليقات مركزة مفيدة على مختلف أعمال شوقى من شعر وقصة ومسرحية . وبآراء عدد من النقاد العرب الذين تناولوه كالعقاد وطه حسين ومحمد لطفى جمعة وإدوارد حنين . وبإشاراتها المتعددة إلى المصادر العربية وغير العربية المتصلة بشوقى . وإذا كان بروكلمان قد كرر ما قاله بعض النقاد العرب كتأثر شوقى المحدود بالأدب الفرنسى أو الآداب الأوروبية عامة . وميله إلى تقليد أعلام الشعر العربى القديم . وطموحه إلى أن يكون شاعر الخديوى والخليفة العثمانى وشاعر الشعب والإسلام والشرق . فإنه قد أسهم فى بيان مدى اعتماد شوقى على رواية «**الأميرة المصرية**» لعالم الآثار الألمانى «**جورج إيبرس**» (١٨٣٧ ـ ١٨٩٨) عند كتابة «**دل وتيمان**» (**٣١ : ٢٥**)

٥

إن التعريف بشوقى ـ كالتعريف بالأدب العربى الحديث جملة ـ ظل محصورا فى الغرب فى مراجع المتخصصين من دوريات وكتب وموسوعات حتى نهاية الحرب العالمية الثانية باستثناء بعض الكتابات التى ظهرت ـ كما يبدو ـ فى الصحف الفرنسية كمقالة إدجار جلاد فى «**الأخبار الأدبية**» الباريسية (**٤١ : ٨**) . غير أن هذا الإطار الضيق من التعريف يأخذ بالاتساع تدريجيا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية فيجد شوقى أو الأدب العربى الحديث عامة طريقه إلى الدوريات والكتب العامة ومجموعة من المعاجم والموسوعات العالمية المحتوى . كما تشير إلى ذلك الببليوجرافيا . وقد تكون دراسة المغترب العربى **إدوارد جورجى** المنشورة عام ١٩٤٦ ضمن «**موسوعة الأدب**» (**نيويورك : ١٩٤٦**) أولى المحاولات للخروج بالأدب الحديث من دائرة المتخصصين إلى نطاق أوسع من القراء . وتضم دراسته (**٥٦ :**

٤٠ ـ ٤٤) آراء معروفة عن شوقى وأعماله ، كالقول بأن مسرحياته تمثل نقطة التحول الحقيقى فى تاريخ المسرحية العربية ، وأن براعته الأدبية رمز أو مظهر للتعبير الذى شهده الأدب العربى ككل ، وأن مسرحه كان ملتزما بالدفاع عن تراثه القومى وتأكيد مزايا الثقافة العربية ، وغير ذلك من الأحكام التى يراد بها بيان ما يتميز به شوقى من دور ومكانة ، غير أن الدراسة لم تسلم من العيوب فى ذكر الحقائق ، كالقول عن الشوقيات بأنها مقالات تمثل الروح التقليدية القديمة (**٥٦ : ٤٤**) .

٦

ما ترجم من أعمال شوقى :

إن ما ترجم لشوقى حتى الآن يشتمل على المقدمة التى كتبها الشاعر للجزء الأول من شوقياته ، ومسرحية « **مجنون ليلى** » ، ومختارات من شعره ، ومقتطفات قصيرة من بعض مسرحياته الأخرى .

(أ) أما المقدمة فتعتبر وثيقة أدبية مهمة تاريخيا ، لا لأنها تكشف عن نشأة شوقى وشخصيته ومفهومه للشعر فحسب ، بل لأنها تمثل كذلك إسهاما ، وإن كان محدودا ، فى نشوء الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث . وقد اتسمت بشئ من الصراحة لم نألفها قبل شوقى عند الحديث عن أمور عائلية أو شخصية تتصل بالشاعر . وليس من الغريب أن يعتبرها المستشرق الفرنسى « **هنرى بيرس** » وثيقة ذات قيمة نادرة عن الشاعر فى النصف الأول من حياته ، وأن يقوم بترجمتها إلى الفرنسية معلقا عليها أو محققا بعض ما ورد فيها من إشارات تاريخية وأدبية (**٧٩ : ٣١٣ ـ ٣٤٠**) . ويبدو أن المستشرق حاول التثبت مما درسه شوقى فى مونبلييه معتمدا على الرواية الشائعة عن تاريخ دراسته هناك (١٨٨٧ ـ ١٨٨٩) . ولكنه لم يعثر على أثر له . فعلل ذلك بالنقص الحاصل فى وثائق الكلية ومحفوظاتها ، كما حاول تصحيح بعض التواريخ التى ذكرها شوقى عن رحلته إلى الجزائر ، ومشاركته فى مؤتمر المستشرقين ، ولم يكن التوفيق حليفه دائما ، كما بين الباحث التونسى المنجى الشملى فى مقاله : مراجعات فى ترجمة أحمد شوقى [18] .

ويجدر بنا أن نقف قليلا عند موضوع دراسة شوقى فى فرنسا متسائلين عما استطاع الباحثون أن يكشفوه من الغموض والاضطراب اللذين يحيطان به .

فالشائع لدى الباحثين ـ كما نعلم ـ أن مرحلة إقامة شوقى فى فرنسا امتدت من ١٨٨٧ إلى ١٨٩٠ . ولم يشذ عن ذلك الباحثون من الغربيين كهنرى بيرس فى الثلاثينيات **وبودو ـ لاموت** فى دراسته الحديثة عن شوقى ، وقد ظهرت عام ١٩٧٧ (**٣٠ : ١ ـ ٢ ، ٣٤ ـ ٣٥**) . ولكن الدكتور محمد صبرى عد دلل فى كتابه القيم **الشوقيات المجهولة** (**١ : ٩ ـ ١٦**) بما لا مجال للشك فيه من الوثائق أن دراسة شوقى امتدت بين أوائل ١٨٩١ ونهاية ١٨٩٣ ، وجاء بعده الباحث التونسى « **الشملى** » ليخرج بنتائج مماثلة ، حين حدد مرحلة دراسة شوقى بين نهاية ١٨٩٠ وأواخر ١٨٩٣ مستعينا ببعض الوثائق التى ذكرها الدكتور محمد صبرى ، وإن لم يرد فى بحثه ما يوحى بأنه اطلع على كتاب **الشوقيات المجهولة** . وإذا كان ما توصل إليه الدكتور صبرى قد أزال الاضطراب فى الروايات حول مدة الدراسة ، فإننا ما نزال نفتقر إلى دراسة موثقة تزيل الغموض حول تجربة شوقى فى فرنسا أكاديميا وثقافيا ومدى تأثره بالأدب الفرنسى ، وبالرغم من تردد الأراء العامة التى يبديها دارسوه ، وهم بين مؤكد لسعة استيعابه للتراث الفرنسى وقائل بضآلة علمه له أو تأثره به ، كما أشار إلى ذلك طه حسين فى كتابه حافظ وشوقى (٢٠٠ ـ ٢٠٣) ، أو محمد صبرى فى شوقياته المجهولة (**١ : ٢٩ ـ ٣٠**) .

(ب) ترجمة **مجنون ليلى** : لقد ظهرت هذه الترجمة التى أعدها المستشرق **آربرى** عام ١٩٣٣ ، وبفضلها تيسر للقراء فى الغرب الوقوف على النص الكامل لإحدى مسرحيات شوقى ، وإن أخذ ، أو يؤخذ عليها أنها جاءت خلوا مما يعين القارئ غير المتخصص على تذوق المسرحية وتفهمها من مقدمة تعرف بالمؤلف أو خلفية تاريخية تلقى الضوء على قصة مجنون ليلى ذاتها ، بالإضافة إلى ما ورد فيها من هفوات فى الترجمة كما ذكر المستشرق جب (**٤٥ : ٤٣٣**) .

وبالرغم من مرور خمسين عاما تقريبا على ظهورها تظل ـ أى مسرحية مجنون ليلى ـ العمل المسرحى الوحيد المترجم إلى لغة غربية وفقا للمصادر المتيسرة لدىّ ، وقد ظهرت لها ترجمة إيطالية فى الخمسينيات (**٨٥ : ٩ ـ ٦٦**) . وهناك إشارة إلى محاولة قامت بها السيدة **راسكين** لترجمة مسرحية **مصرع كليوباترا** إلى الإنجليزية كما جاء فى كتاب **لاندو** عن المسرح والسينما عند العرب (**٦٣ : ٢٥٣**) .

غير أن ما يجب ذكره أن هذه الترجمة لم تلق اهتماما ملموسا ولم يعلق عليها إلا عدد قليل من المعنيين كالمستشرق جب (**٤٥ : ٤٣٣ ـ ٤٣٤**) وأحد كتاب مجلة **العالم الإسلامى** فى الولايات المتحدة (**٦٧ : ٢٠٩**) .[19] أما الكاتب الإنجليزى « **بربور** » فلم يذكر فى دراسته عن المسرح العربى فى مصر (**٢٢ : ١٠٠٦ ـ ١٠٠٩**) سوى قيام الأستاذ آربرى بترجمة مجنون ليلى ونشرها فى مصر ، علما بأنه خصص بضع صفحات للمسرحية واستشهد ببعض مقاطعها فى نصها العربى .

وقد قام آخرون بترجمة مقتطفات من المسرحية ذاتها بأسلوب أقل تكلفا من أسلوب آربرى كما فعل صاحبا **صور من العالم العربى** (**٩٦ : ٩٧ ـ ٩٩**) **ونجيب الله** (**١٠٥ : ١٩٩ ـ ٢٠٣**) مما يدل على أن ترجمة آربرى ـ على ما لها من قيمة تاريخية ـ لم يكتب لها الشيوع بين قراء الغرب من المتخصصين أو غير المتخصصين .

(جـ) **شعر شوقي المترجم :**

إنه لمن معاد الكلام أن نردد مقولة **الجاحظ** الشهيرة «**والشعر لا يستطاع أن يترجم**» أو ما يبديه اليوم المنظرون المعنيون بترجمة الشعر من آراء أكثر تفصيلا حول الموضوع ، ولكنه من المفيد أن نذكر أنفسنا بذلك عندما نقرأ ملاحظات حول ترجمة شعر شوقي ، كتلك التي أوردها طه حسين أو محمد صبري ، أو حين يعلن الدكتور **محمد مصطفى بدوي** ، وهو من أهم المعنيين بالشعر العربي الحديث في الغرب ، قائلا : «**قلة هم الشعراء الذين يعدون أصعب من شوقي ، أو في الأقل يفقدون أكثر منه في الترجمة**» (**٢١ : ٤١**) أو حين نكتشف أن ما ترجم من شعر شوقي قليل نسبيا ، إن قورن بغيره من شعراء العرب المعاصرين .

لقد أحصينا ما لا يقل عن ثمانين قصيدة ترجمت ترجمة كاملة أو جزئية ، من غير أن ندخل في هذا الإحصاء قصائد شوقي أو مقطوعاته الزجلية التي ترجمها إلى الفرنسية حديثا **بودو ـ لاموت** (**٢٩ : ٢٢٥ ـ ٢٤٥**) وأدرجناها في الملحق حسب ورودها في الشوقيات لبيان نوعيتها أو موضوعاتها . وفي ضوء ما جاء في الملحق المذكور من معلومات يتضح لنا أن معظم القصائد أو المقطوعات ترجم إلى الفرنسية ، وأن عددا كبيرا منها لم ينشر إلا في وقت قريب في دراسة طبعت قبل بضع سنوات (بودو ـ لاموت : **١٩٧٧**) . أما من حيث الموضوعات فيبدو أن القصائد التي تدور حول السياسة والتاريخ والاجتماع لقيت اهتماما أكبر ، تليها قصائد الوصف والنسيب ثم المراثي وعدد محدود من قطع حكاياته . ويلاحظ كذلك أنها جميعها ـ باستثناء بضع حالات ـ نشرت في بحوث أكاديمية أو مراجع متخصصة ، مما يدل على أن اختيار ما ترجم من القصائد لم يتم بسبب الرغبة في الوصول إلى عامة القراء بل كان لدافع علمي أو أكاديمي . وليس من شك في أن هذا اللون من الترجمة ضروري ، ويؤدي وظيفة مهمة في الدراسات المنهجية ، ومن ثم في التمهيد لنشر الأدب المترجم على مستوى عالمي ، غير أنه لابد أن يشفعه نوع آخر من الترجمة يستهدف غير ذوي التخصص وهو ما لم يتحقق بعد بالنسبة لأعمال شوقي ، أي بمعنى آخر ، نحن مازلنا بحاجة إلى محاولة جادة لاختيار نماذج من شعر شوقي ، تتسم بطابعها الإنساني وطاقتها على تجاوز الظروف المرحلية أو المناسبات التي اقترنت بها ، والقيام بترجمة هذه المختارات الشعرية ترجمة فنية تليق بمكانة شوقي ، وتتيح لشعره أو نتاجه الخروج من دائرة طلاب الدراسات العربية إلى عالم أوسع من القراء أو الأدباء الذين يتذوقون الآداب العالمية .

الملحق

من شعر شوقي المترجم

يضم الملحق ماورد في مصادر هذه الدراسة من قصائد شوقي المترجمة،سواء كانت الترجمة كاملة أوجزئية . وروعي في اختيار القصائد المترجمة جزئيا ألا يقل عدد ما ترجم منها عن أربعة أبيات .

وقد أدرجت المعلومات التالية عن كل قصيدة :

(أ) **العنوان** .

(ب) **موضع ورودها في الشوقيات** .

(جـ) **المترجم** .

(د) **لغة الترجمة مالم تكن فرنسية ، وفي هذه الحالة لا ينص عليها** .

(هـ) **المصدر وقد أعطي رقمه في الببليوجرافيا** .

تعتبر القصيدة مترجمة ترجمة كاملة مالم ترد إشارة بخلاف ذلك . الأرقام الموضوعة بين قوسين بعد كلمة أبيات تعني عدد الأبيات المترجمة .

* **الرموز المستعملة :**

ش م = الشوقيات المجهولة .

ب ل = بودو ـ لا موت . انظر الببليوجرافيا رقم ٣٠ .

ألما = ترجمة ألمانية .

إن = ترجمة إنجليزية .

إيطا = ترجمة إيطالية .

القصيدة	الشوقيات	المترجم والمصدر
١ - كبار الحوادث فى وادى النيل	١ : ١٧ - ٣٣	١ - فيليب بقطى ؟ ٩١ : ٤٧١ - ٤٨٨ ٢ - ب ل أبيات (١٥) ٣٠ : ٧٨ - ٧٩
٢ - الهمزية النبوية	١ : ٣٤ - ٤١	ب ل أبيات (٢٢) ٣٠ : ٨٦ - ٨٧
٣ - صدى الحرب	١ : ٤٢ - ٥٨	ب ل أبيات (٢٢) ١٠٨ - ١٠٩
٤ - انتصار الأتراك	١ : ٥٩ - ٦٤	ب ل أبيات (١٠) ١٠٥ - ١٠٧
٥ - بعد المنفى	١ : ٦٤ - ٦٨	آربرى (إن) أبيات (٤) ١٣ : ٥١
٦ - مشروع ملنر	١ : ٧٢ - ٧٦	ب ل أبيات (٩) ١٨٣ - ١٨٤
٧ - أيها العمال	١ : ٩٠ - ٩٢	ب ل أبيات (٢٢) ١٤٤ - ١٤٦
٨ - نجاة	١ : ٩٢ - ٩٧	ب ل أبيات (٤) ١٥٧
٩ - مصر تجدد مجدها بنسائها المتجددات	١ : ١٠٢ - ١٠٥	خورى (إن) أبيات (٨) ٦٠ - ١٢٧
١٠ - خلافة الإسلام	١ : ١٠٥ - ١٠٩	ب ل (باستثناء ثلاثة أبيات) ١١٠ - ١١٤
١١ - تكريم	١ : ١٠٩ - ١١٢	ب ل أبيات (٨) ١٨٤
١٢ - محمد على باشا الكبير	١ : (ط ١) ١١٠	ب ل أبيات (١١) ١٥٢ - ١٥٤
١٣ - الخديوى إسماعيل	١ (ط ١) ١١٤	ب ل أبيات (٢٤) ١٥٠ - ١٥٢
١٤ - الانقلاب العثمانى وسقوط السلطان عبد الحميد	١ : ١١٩ - ١٢٤ ١ : ١٢٩ - ١٣٢	١ - خورى (إن) أبيات (٥) ٦٠ : ١٠٩ ٢ - ب ل أبيات (٢٦) ١٠٠ : ١٠٢
١٥ - عبث المشيب	١ : ١٢٩ - ١٣٢	ب ل أبيات (١٠) ١٤٤
١٦ - أبو الهول	١ : ١٣٢ - ١٤٤	١ - رامى (إن) أبيات ٤٨ : ٢٥٦ - ٢٥٧ ٢ - ب ل ٣٤١ - ٣٤٦
١٧ - اليوم نسود	١ : ١٤٥	ب ل ٣٤٨
١٨ - تكليل أنقرة	١ : ١٦٣ - ١٦٨	١ - غبريلى (إيطا) أبيات (٧٠) ٤٠ : ٤٩٢ ٢ - ب ل أبيات (١٨) ١١٥ - ١١٧
١٩ - وداع اللورد كرومر	١ : ١٧٣ - ١٧٦	١ - غبريلى (إيطا) أبيات (١٠) ٤٠ : ٤٨٨ - ٨٩ ٢ - خورى (إن) أبيات (٣٥) ٦٠ : ٦٦ - ٧٣ ٣ - ب ل أبيات (٤٢) ١٢٩ - ١٣٤
٢٠ - العلم والتعليم	١ : ١٨٠ - ١٨٤	١ - هيورد (إن) أبيات (٢١) ٥٠ : ٨٩ - ٩٠ ٢ - ب ل أبيات (١٥) ١٤٠ - ١٤١
٢١ - ياشباب الديار	١ : ١٨٨ - ١٩٠	ب ل أبيات (٧) ١٧٤ - ١٧٥

القصيدة	الشوقيات	المترجم والمصدر
٢٢ ـ نهج البردة	١ : ١٩٠ ـ ٢٠٨	ب ل أبيات (٢٨) ٨٨ ـ ٩١
٢٣ ـ خاتمة رياض	١ : ٢٠٨ ـ ٢١١	١ ـ خوري (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ٦٣ ٢ ـ ب ل أبيات (٨) ١١٧ ـ ١١٨
٢٤ ـ ضجيج الحجيج	١ : ٢١١ ـ ٢١٤	١ ـ خوري (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ١٠٦ ـ ١٠٧ ٢ ـ ب ل أبيات (٢١) ٩٧ ـ ٩٩
٢٥ ـ أأخون إسماعيل فى أبنائه	١ (ط ١) ٢١٧	١ ـ خوري (إن) أبيات ٦٠ : ٩٧ ـ ٩٨ ٢ ـ ب ل أبيات (٥) ١٣٥ ـ ١٣٦
٢٦ ـ شهيد الحق	١ : ٢٢١ ـ ٢٢٤	خوري (إن) أبيات (٧) ٦٠ : ١٢٥ ـ ١٢٦
٢٧ ـ الأسطول العثمانى	١ : ٢٢٦ ـ ٢٣٠	ب ل أبيات (٧) ١٠٣
٢٨ ـ الأندلس الجديدة		١ ـ بيرس أبيات ٧٨ : ١٠٢ ـ ١٠٣ ٢ ـ ب ل أبيات (١٥) ١٠٣ ـ ١٠٥
٢٩ ـ ضيف أمير المؤمنين	١ : ٢٣٩ ـ ٢٤٤	١ ـ خوري (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ١٠٠ ٢ ـ ب ل أبيات (١٧) ١٣٦ ـ ١٣٧
٣٠ ـ ذكرى دنشواى	١ : ٢٤٤ ـ ٢٤٥	١ ـ خوري (إن) أبيات (٨) ٦٠ : ٨٣ ـ ٨٤ ٢ ـ ب ل ١٢٣ ـ ١٢٤
٣١ ـ روما	١ : ٢٥١ ـ ٢٥٣	١ ـ غبريلي (إيطا) ٤٠ : ٤٩٠ ـ ٤٩١ ٢ ـ خوام أبيات (١١) ٩٩ : ٢٣٣ ـ ٢٣٤ ٣ ـ ب ل ٤٠ ـ ٤٢
٣٢ ـ توت عنخ آمون	١ : ٢٦٦ ـ ٢٧٤	ب ل أبيات (٩) ٨١ ـ ٨٤
٣٣ ـ تحية للترك	١ : ٢٨٠ ـ ٢٨٥	ب ل أبيات (٢١) ٩٥ ـ ٩٧
٣٤ ـ الربيع ووادى النيل	٢ : ٢٢ ـ ٢٥	١ ـ آربري (إن) ١٤ : ١٥٤ ـ ١٦١ ٢ ـ ب ل ٣٣٥ ـ ٣٣٨
٣٥ ـ غاب بولونيا	٢ : ٢٧ ـ ٢٨	ب ل أبيات (٨) ١٩٨
٣٦ ـ الهلال	٢ : ٢٩ ـ ٣٠	بدوي (إن) ١٨ : ١٢٨
٣٧ ـ بلدة المؤتمر	٢ : ٣٣ ـ ٣٦	ب ل أبيات (٥) ١٩٢
٣٨ ـ الرحلة إلى الأندلس	٢ : ٤٣ ـ ٥١	١ ـ بيرس أبيات (٧٩) ٧٨ : ١٠٨ ـ ١١٥ ٢ ـ ب ل أبيات (٣١) ٥٨ ـ ٦٢
٣٩ ـ أنس الوجود	٢ : ٥٦ ـ ٥٨	١ ـ رامي (إن) أبيات ٤٨ : ٢٥٨ ـ ٢٥٩ ٢ ـ ب ل أبيات (٤) ١٩٣

القصيدة	الشوقيات	المترجم والمصدر
٤٠ ـ أيها النيل	٢ : ٦٣ ـ ٧٣	١ ـ حبيب غزالة انظر ٩٣ و ٩٧ ٢ ـ رامى (إن) أبيات ٤٨ : ٢٥٤ ـ ٢٥٥
٤١ ـ نكبة دمشق	٢ : ٧٣ ـ ٧٦	فؤاد حسنين على (ألما) أبيات (٥) ٧ : ١٤٥ ـ ١٤٦
٤٢ ـ رمضان ولى	٢ : ٧٦ ـ ٧٨	١ ـ عثمان غالب أبيات (٥) انظر ش ٢ : ٧٦ ٢ ـ نورن أبيات (١١) ٥١ : ٣٢ ـ ٣٣
٤٣ ـ طوكيو	٢ : ٨٤ ـ ٨٦	ب ل أبيات (٥) ١٩١ ـ ١٩٢
٤٤ ـ وصف الغواصة	٢ : ١٠٨	ب ل أبيات (٦) ١٩٩
٤٥ ـ خدعوها	٢ : ١١١	١ ـ مارتينو ٧٠ : ٣٥٩ ـ ٣٦٠ ٢ ـ نورن ٥١ : ٣١ ـ٣٢ ٣ ـ ب ل ٤٣ ـ٤٤
٤٦ ـ منك يا هاجر	٢ : ١١٣	ب ل ١٨٠
٤٧ ـ ردت الروح	٢ : ١٣٠	ب ل ١٨٢
٤٨ ـ قلب بوادى الحمى	٢ : ١٤٢	ب ل ١٨٥
٤٩ ـ قولوا له	٢ : ١٤٢ ـ ١٤٣	ب ل ٣٤٦
٥٠ ـ مقادير من جفنيك	٢ : ١٤٣ ـ ١٤٤	ب ل ٣٤٧
٥١ ـ صقر قريش	٢ : ١٧٠ ـ ١٧٧	بيرس (الموشحات ٥ ـ ١٢ ـ ٢٥) ٧٨ : ١١٦ ـ ١١٨
٥٢ ـ مرحبا بالربيع	٢ : ١٨٩ ـ ١٩٢	ب ل أبيات (٦) ١٩٦ ـ ١٩٧
٥٣ ـ سيد درويش	٣ : ١٤ ـ ١٦	شكر الله وهوارث (إن) بتصرف ٩٦ : ٤٣ ـ ٤٤
٥٤ ـ يعقوب صروف	٣ : ٢٩ ـ ٣٢	ب ل أبيات (٦) ١٦١ و ١٦٦
٥٥ ـ يرثى جدته	٣ : ٣٨ ـ ٤٠	ب ل ٣٣٣ ـ ٣٣٥
٥٦ ـ رياض باشا	٣ : ٤٢ ـ ٤٨	ب ل أبيات (١٣) ١٦٤ ـ ١٦٥
٥٧ ـ محمد فريد بك	٣ : ٥٥ ـ ٥٨	ب ل أبيات (٦) ١٦٣
٥٨ ـ ذكرى هيجو	٣ : ٧١ ـ ٧٢	ب ل ٣٦ ـ ٣٨
٥٩ ـ قاسم بك أمين	٣ : ٧٦ ـ ٧٩	ب ل أبيات (٦) ١٤٣
٦٠ ـ ذكرى مصطفى كامل	٣ : ٩١ ـ ٩٣	ب ل أبيات (٥) ١٦٤
٦١ ـ بطرس باشا غالى	٣ : ١٤٤ ـ ١٤٥	١ ـ خورى (إن) أبيات (٧) ٦٠ : ١٣٠ ٢ ـ ب ل أبيات (٧) ١٧٥ ـ ١٧٦
٦٢ ـ يرثى أباه	٣ : ١٥٤ ـ ١٥٦	ب ل أبيات (٨) ١٦٩
٦٣ ـ سعد باشا زغلول	٣ : ١٧٤ ـ ١٧٥	آربرى (إن) أبيات (٧) ١٣ : ٥٣
٦٤ ـ الشاعر الموسيقى فردى	٣ : ١٨٠	١ ـ غبريلى (ايطا) ٤٠ : ٤٨٩ ـ ٤٩٠ ٢ ـ ب ل ١٧٦ ـ ١٧٧

القصيدة	الشوقيات	المترجم والمصدر
٦٥ ـ نادى الموسيقى الشرق	٤ : ٤٩ ـ ٥١	ب ل أبيات (٦) ١٥٤
٦٦ ـ تحية غليوم الثانى لصلاح الدين	٤ : ٥٦	١ ـ فؤاد حسنين على (ألما) أبيات (٥) ٧ : ١٤٦ ـ ١٤٧ ٢ ـ ب ل (باستثناء بيتين) ٩٣ ـ ٩٤
٦٧ ـ النخيل ما بين المنتزه وأبى قير	٤ : ٦٤ ـ ٦٥	بدوى (إن) أبيات (١٢) ٢١ : ٣٨ ـ ٣٩
٦٨ ـ ابن زيدون	٤ : ٧٨ ـ ٧٩	ب ل أبيات (٤) ٤٧
٦٩ ـ غاندى	٤ : ٨٣ ـ ٨٥	ب ل أبيات (٢٦) ١٥٦ ـ ١٥٧
٧٠ ـ أغنية	٤ : ٨٧	ب ل ١٨١
٧١ ـ يا شراعا وراء دجلة	٤ : ٨٨	ب ل ٣٣٨ ـ ٣٣٩
٧٢ ـ الثعلب والديك	٤ : ١٥٠	هيوود (إن) ٥٠ : ٨٨ ـ ٨٩
٧٣ ـ الليث والذئب فى السفينة	٤ : ١٦٤	ب ل ٢٠١ ـ ٢٠٢
٧٤ ـ اليمامة والصياد	٤ : ١٧٢	أرزيليه ٩٥ : ٣
٧٥ ـ دودة القز والدودة الوضاءة	٤ : ١٧٦ ـ ١٧٧	ب ل ٢٠٠ ـ ٢٠١
٧٦ ـ الجمل والثعلب	٤ : ١٧٨	ب ل ٢٠٢ ـ ٢٠٣
٧٧ ـ تهنئة بشهر الصيام	ش م ١ : ١٥٢ ـ ١٥٣	ب ل أبيات (٥) ١٤٩
٧٨ ـ الرد على هانوتو	ش م ١ : ١٩٨	ب ل ٩٢
٧٩ ـ تهنئة السلطان عبد الحميد بعيد جلوسه	ش م ١ : ٢٤٧ ـ ٢٤٨	ب ل أبيات (٧) ١٤٩ ـ ١٥٠
٨٠ ـ الوزارة الجديدة	ش م ٢ : ١٠٧ ـ ١٠٨	ب ل ١٧٣
٨١ ـ نشيد الشبان المسلمين	ش م ٢ : ٢١٦	آربرى (إن) ١٣ : ٥٤
٨٢ ـ (الشاعر)*		نجيب الله (إن) ١٠٤ : ١٨٧

* كما نشرها نجيب الله تحت عنوان مختارات فى الشعر العربى الحديث . واعتبارها فى شعر شوقى وما هى فى الحقيقة ـ كما أظن ـ إلا ترجمة لفقرة وردت فى مقدمة شوقى حيث يقول : «فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى يقلب إحدى عينيه فى الذر ويجيل أخرى فى الذرى . يأسر الطير ويطلقه ويكلم الجماد وينطقه» راجع المقدمة كما وردت فى كتاب : **أحمد شوقى والأدب العربى الحديث**. طه وادى . القاهرة : ١٩٧٣ ص : ١٢٥ ـ ١٥٦ .

Ahmad Shawqi (1868-1932) in Selected Western Sources

Bibliography (*)

1. Abaza, Aziz: «Chawki», **Mélanges de l'institut dominicain d'etudes orientales du Caire.** 7 (1962-63) 199-206.

2. Abd El-Jalil, J-M : **Brève histoire de la litterature arabe.** Paris: 1946. pp. 239-240. *

3. Abdul Wahab, Farouk: «Introduction», in his **Modern Egyptian drama.** Minneapolis & Chicago: 1974. pp. 23-24.

4. Abul Naga, El Said Atia: **Les sources francaises du théâtre egyptien (1870-1939).** Algiers: 1972. pp. 20-21, 190, 192, 269-275.

5. Abushady, A. Z: «Shawqi, Hafiz and Matran: the three leading neoclassical poets of contemporary Egypt, **Middle Eastern Affairs.** 3 (1952) 239-244.

6. Ahmed, J. M: **The Intellectual origins of Egyptian nationalism.** London: 1960. pp. 60-61. 65-66.

7. Ali, Fuad H: «Šawqi, der Fürst de Dichter», **Orientalistische Studien: Enno Littman Überreicht.** Leiden: 1935. pp. 139-148. *

8. Allen, Roger: «Poetry and poetic criticism at the turn of the century», **Studies in modern Arabic literature.** ed. R. C. Ostle. London: 1975. pp. 1-17.

9. ————: «Egyptian literature», **Encyclopedia of world literature in the 20th century.** 2 nd. ed. vol. II New York: 1982. pp. 3-8, esp. 3, 6.

10. Alwan, Mohammed B: «A bibliography of modern Arabic poetry in English translation», **Middle East Journal.** 27 (1973) 373-381.

11. Anghelescu, Mircea: «Arabic language and literature in Romania», **Romano-Arabica.** 2(1976) 7-14.

12. «Arab drama»: **Modern world drama.** ed. Myron Matlow. New York: 1972. pp. 34-35.

13. Arberry, Arthur J: «Hafiz Ibrahim and Shawqi», **Journal of the Royal Asiatic Society.** 35(1937) 41-58, esp. pp. 50-58. Reprinted (with some additional translations) in his **Aspects of Islamic Civilization.** London: 1964. pp. 365-377. *

14. ————: **Arabic Poetry: A primer for students.** Cambridge: 1965. pp. 154-161.

15. Awad, Louis: «Problems of the Egyptian theatre», in **Studies in Arabic literature,** (see # 8) pp. 179-193, esp. 182-183.

16. Aziza, Mohamed: **Regards sur le théâtre arabe contemporain.** Tunis: 1970. p. 95.

17. Badawi, M. M: «Introduction» and «Biographical notes» in his **An anthology of modern Arabic poetry.** Oxford Beirut: 1970. x-xi, xxv-xxvi.

18. ————: «al-Hilal», **Journal of Arabic Literature.** 2(1971) 127-135. (A translation and critical analysis of Shawqi's poem 'al-Hilal').

19. ————: «Islam in modern Egyptian literature», **Journal of Arabic Literature.** 2(1971). 154-177, esp. 157-159.

20. ————: «Convention and revolt in modern Arabic poetry», **Arabic poetry: theory and development.** ed. G.E. von Grunebaum. Wiesbaden: 1973. pp. 181-208, esp. 185-189.

21. ————: **A critical introduction to modern Arabic poetry.** Cambridge: 1975. esp. 28-42.

22. Barbour, N: «The Arabic theatre in Egypt», **Bulletin of the School of Oriental (and African) Studies.** 8(1935-1937) 173-187, 991-1012, esp. 1006-1009. *

23. Bellamy, James et al: **Contemporary Arabic readers v. Modern Arabic Poetry.** Ann Arbor: University of Michgan, 1966. part 2, p. 1.

24. Ben Halima, Hamadi: **Les principaux themes du théâtre arabe contemporain (de 1914 à 1960).** Tunis: 1969. esp. 35-36, 47-49, 74, 92, 99, 123, 145-147, 200.

25, Berque, Jacques: **L'Egypte: Impérialisme et révolution.** Paris: 1967. esp. 242, 246, 347, 368-371, 481, 497, 533-534, 633, 660.

26. ————: **Egypt: Imperialism and revolution.** tr. Jean Steward, London: 1972. esp. 237, 336, 355-357, 511-512, 517.

27. ————: **Languages arabes du présent.** Paris: 1974.

28. ————: **Cultural expression in Arab society today.** tr. Robert W. Stookey. Austin: 1978. esp. 40-41, 194-195, 269-270, 271, 346, 357, 358.

29. Boudot-Lamotte, Antoine: «Des Šawqiyyat' en arabe dialectal», **Arabica.** 20(1973) 225-245.

30. ————: **Ahmad Šawqi: l'homme et l'oeuvre.** Damascus: 1977.

31. Brockelmann, C ·A. Šauqi» in his **Geschichte der**

Items published before 1950 are marked by (*).

arabischen literatur. Spp. III Leiden: 1942. pp. 21-48. •

32. Brugman, J: «Modern Arabic literature», **Nederlands-Arabische Kring 1955-1965. Eight studies marking its first decade.** Leiden: 1966. pp. 11-28, esp. 13-14.

33. Cachia, P. J: **Taha Husayn: his place in the Egyptian literary renaissance.** London: 1956. esp. 158-159, 172-173.

34. ———: «al-Hilal: a first impression», See • 18, pp. 135-137.

35. Elmessiri, A. M: «Arab drama», **The Reader's encyclopedia of world drama.** ed. John Gassner and Edward Quinn. New York: 1969. pp. 21-25, esp. p. 23.

36. Fahmy, Skander: «La renaissance du théâtre égyptien moderne», **Revue du Caire.** 4(1940) 107-112. •

37. Farid Kamal and Maher Hassan: **Classicisme comparée.** tr. Kamal Farid and Antoine C. Matter. Cairo: 1962. esp. pp. 35-36, 39-40, 43, 46-47, 55, 71-75.

38. Gabrieli, F. and U. Rizzitano: «Teatro arabo», **Enciclopdedia dello Spettacola.** Rome. 1(1954) cols. 769-774, esp. 772-773.

39. Gabrieli, F: **Storia della letteratura araba.** Milan: 1956. 322, 350.

40. ———: «Commemorazione di Ahmad Shawqi», **Oriente Moderno.** 39(1959) 486-497.

41. Gallad, Edgard: «La mort du Prince des poètes arabes Ahmed Chawky Bey», **Les Nouvelles Littéraires.** No. 560, July 8, 1933. p. 8, col. 1-2. •

42. ———: «Ahmed Chawky», **La Revue du Caire.** 1(1938) 433-442. •

43. Germanus, A. K: «Trends of contemporary Arabic literature », **Islamic Quarterly.** 4(1957) 114-139, esp. 117-118.

44. Gibb, H. A. R: «Studies in contemporary Arabic literature», reprinted on his **Studies on the civilization of Islam.** Boston: 1962. pp. 245-319, esp. 288-289. •

45. ———: «Shawqi Majnun Layla, tr. A. J. Arberry», **BSOAS** 7(1934) 433-434. •

46. ——— and J. M. Landau: **Arabische literaturgeschichte.** Zurich: 1968. esp. 221-225.

47. Guidi, M: «Le onoranze al poeta egiziano Shawqi ed il loro significato politico», **Oriente Moderno.** 7(1927) 346-353. •

48. Hall, Trowbridge: «Egypt's literature», in his **Egypt in silhouette.** New York: 1928. esp. 210-211, 254-259. •

49. Hanna, Sami and Rebecca Salti: «Ahmad Shawqi: a pioneer of modern Arabic drama», **American Journal of Arabic Studies.** 1(1973) 81-117.

50. Haywood, John: **Modern Arabic literature: 1800-1970.** New York: 1971. esp. 86-92.

51. Henein, Georges: «Préface», **Anthologie de la littérature contemporaine. La poésie.** ed. & tr. Luc Norin and Edouard Tarabay. paris: 1954. esp. 9-10.

52. Heykal, M. E: «Ahmed Chawky», **La Revue du Caire.** 30(No. 157, 1953) 40-52.

53. Husayn, Taha: «The modern renaissance of Arabic literature», **Books Abroad.** 29(1955) 5-18.

54. Husein, Muhamed Kamil: «Modern Egyptian literature», **Indo-Asian Culture.** 6(1957) 49-57, esp. 51-52.

55. Jayyusi, Salma Khadra: **Trends and movements in modern Arabic poetry.** 2 vols. Leiden: 1977. esp. pp. 46-51.

56. Jurji, Edward J: «Arabic literature», **Encyclopedia of literature.** ed. Joseph T. Shipley. Vol. I. New York: 1946. pp. 19-48, esp. 40-44. •

57. Kampffmeyer, G: «Arabische Dichter der Jegenwart, X: Ein wenig beachtetes Jugendwerk von Ahmad Šawqi», **Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen.** 10, 11 (1926) 198-206. •

58. Khan, M. A. M: «Modern tendencies in Arabic literature», **Islamic Culture** 15 (1941) 317-330, esp. 322-323. •

59. Khemiri, T. and G. Kampffmeyer: «Leaders in contemporary Arabic literature», **Die Welt des Islams.** 9(1930) pp. 1-40, esp. 15, 28. •

60. Khouri, Mounah A: **Poetry and the making of modern Egypt (1882-1922)** Leiden: 1971. esp. 55-77, 81-85, 97-102, 106-114, 124-127.

61. Khulusi, S. A: «Modern Arabic poetry», **Islamic Culture.** 32(1958) 71-84, esp. 71-72, 79-83.

62. Kratschkowsky, IGN: «Arabia. Modern Arabic literature», **Encyclopedia of Islam.** Supplement Leiden: 1938. pp. 26-33, esp 28, 30. •

63. Landau, Jacob M: **Studies in the Arab theater and cinema.** Philadelphia, 1958. esp. pp. 125-138.

64. ———: «Ahmad Shawqi», **Dictionary of Oriental literature.** ed. J. Prušek. New York: 1974. 3: 172-173.

65. Louca, Anouar: **Voyageurs et écrivans égyptiens en France au XIX · siècle.** Paris: 1970. esp. pp. 242-243, 264-265.

66. Lyons, M. C: «al-Hilal: a first impression», See • 18, pp.140-142.

67. «Majnun Layla. Translated into English Verse From the Arabic by Arthur John Arberry.» **Muslim World,** 24 (1934) p. 209. •

68. Manzalaoui, Mahmoud: «Introduction», **Arabic writing today. The drama** Cario: 1977. pp. 15-45, esp. 26, 27-28.

69. Martinez Montavez, Pedro: **Introduction a la literatura arabe moderna.** Madrid: 1974. esp. pp. 53, 55-59, 61, 62, 92, 123.

70. Martino, Ferdinand de and Abdel Khalek Bey Saroit: **Anthologie de l'amour arabe.** Paris: 1912. pp. 359-360. *

71. Mattock, J. N: «Al-Hilal: a first impression», See # 18, pp. 137-140.

72. Moreh, S: **Modern Arabic poetry 1800-1970: the development of its forms and themes under the influence of Western literature.** Leiden: 1976. esp. pp. 70-71, 76-77, 171-172.

73. Naimy, Nadeem: **Mikhail Naimy.** Beirut: 1963. p. 140.

74. Nijland, C: **Mikha'il Nu'aymah: promoter of the Arabic literary revival.** Istanbul: 1975, p. 8, 9.

75 Ostle, R: «Three Egyptian poets of Westernization: Abd al-Rahman Shukri, Ibrahim Abd al-Qadir al-Mazini and Mahmud (sic) Abbas al-Aqqad», **Comparative Literature Studies.** 7(1970) 354-374. esp. 356-258.

76. Peled, M: «al-Muwailihi's criticism of Shawqi's introduction», **Middle East Studies.** 16(1980) 115-124. Reprinted in **Modern Egypt: Studies in politics and society.** ed. Elie Kedouri and Sylvia Haim. London: 1980. pp. 115-124.

77 Pérès, Henri: **L'Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1610 a 1930.** Paris: 1935. esp. 100-120. *

78. ——— : «Ahmad Šawqi, Années de jeunesse et de formation intellectuelle en Egypte et en France», **Annales de L'institut d'Etudes Orientales.** 2(1936) 313-340. *

79. Petraček, Karel: «A dynamic model and definition of modern Arabic Poetry», **Contributions to the study of the rise and development of modern literatures in Asia.** Vol. 1. Prague: 1965. pp. 42-65, esp. 54-55.

80. El-Qassas, M. M: «Theatre and cinema», **Cultural life in the United Arab Republic.** ed. Mustafa Habib. Cairo: 1968. pp. 216-247, esp. 237-238.

81. Rabin, C(M. M. Badawi): «Ahmad Shauqi», **Cassell's Encyclopedia of world literature.** Vol. 3 London: 1973. pp. 505-506.

82. Rizzitano, U: «Ahmad Shawqi» **Enciclopedia dello Spettacolo.** Rome 8(1961) col. 1919-1920.

83. ——— : «Alcuni consensi e dissensi della critica arabe in Egitto sulla poesia di Ahmad Šawqi», **Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli.** N. S. 14(1964) 511-522.

84. Rubinacci, Roberto: «'Magnun Laila' di Ahmad Šawqi», **AIUON.** 7(1957) 9-66 (see # 84).

85. Safran, Nadav: **Egypt in search of political community.** Cambridge, Mass.: 1961. esp. pp. 57, 59, 135.

86. Schoonover, Kermit: «Survey of the best modern Arabic books», **Muslim World.** 42(1952) 54-55, esp. 51.

87 Semah, David: **Four Egyptian literary critics.** Leiden: 1974. esp. pp. 19-23, 174-180, 182-183.

88. Serjeant, R. B: «Arabic poetry», **Princeton Ency. of poetry and poetics.** ed. Alex Preminger et al. Princeton: 1974. pp. 42-47, esp. p. 46.

89. Shahid, Irfan: «Arabic literature», **Cambridge History of Islam.** Vol. 2, ed. P. M. Holt et al. Cambridge: 1970. pp. 668-671 (on the modern period) esp. p. 670.

90. Shawqi, Ahmad: «Poème historique sur les événements importants de la vallée du Nil depuis son origine jusqu' à nos jours», **Revue d'Egypte.** 1(1895) 471-488. *

91. ——— : «The ceremony of the Nile», «O Sphinx», and «The Isle of Philae», tr. (?) Ahmed Ramey. See Hall's **Egypt in silhouette.** 1928. pp. 254-255, 256-257, 258-259. *

92. ———: **Le Nil.** tr. Habib Gazale Bey. Cairo: 1932. *

93. ——— : **Majnun Layla, a poetical drama in five acts.** tr. Arthur J. Arberry. Cairo: 1933. *

94. ——— : «La Colombe et le chasseur», tr. Jean-Pierre Arzelier. **Le Nouvel Anacharsis** Avril-mai, 1942. P. 3, col. 3. *

95. ——— : «To a late composer», and «From Magnun Leila». **Images from the Arab world.** Herbert Howarth and Ibrahim Shukrallah. London: 1944. Edition 1977. pp. 43-44, 97-99. *

96. ———: «Le Nil», -first two sections-tr. Habib Gazale **La Revue du Caire** 30(No. 157, 153) 208-210.

97. ———: «Chant d'amour de Cleopatre», tr. Haider Fazil. **La Revue du Caire** 30(No. 157, 1953) 210-213.

98. ———: «La montre» and «Rome» tr. Rene Khawam in his **La Poesie arabe des origines a nos jour.** Paris: 1967. pp. 232-233, 233-234.

99. ———: «On l'a trompée» «Ramadan est fini», and «En traversant la Suisse», tr. L. Norin and E. Tarabay. (See # 51), pp. 31-33.

100. ———: «Victor Hugo», «Rome», «O l'a trompée», «A Hanoteaux», «Guillaume II», «Khilafat al-Islam», Dinshaway», «Minka ya hajir», «ughniyya», «Ruddati-r-ruh», «Le ver a soie et le ver luisant», «Le lion et le chacal on bateau», «Le ramier et le chasseur», «Le chameau et le renard», «Eloge funebre de Tamzar..» «Ode au Printemps», «A Faysal Ier d'Irak», «Sphinx», «Qulu lahu..» «Maqadir min jafnayk..», «al-yawma nasud..» tr. A. Boudot-Lamotte. See his **Ahmad Sawqi.** pp. 36-38, 40-42, 43-44, 92, 93-94, 110-114, 123-124, 180, 181, 182, 200-201, 201-202, 202, 202-203, 333-335, 335-

338, 338-339, 339-341, 341-346, 346-347, 347, 348. See also the following items listed in this bibliography:
14. «untitled» - «Spring and the Nile valley»
18.
29. for the translation of sixteen zajal or dialectal pieces.
70.
79. for a French translation of Shawqi's «Introduction» to the first volume of his **Shawqiyyat.**
85. for an Italian translation of **Majnun Layla.**

101. Sidky, Abdel Rahman: «Ahmad Chawki: les étapes de sa jeunesse vues à travers sa poésie», **La Revue du Caire** 42(1959) 87-112.

102. Tulaimat, Zaki: «Drama in Egypt», in **Egypt in 1945.** ed. A. L. Roy Choudhury. Calcutta: 1946. pp. 207-217, esp. 214.

103. Ullah, Najib: **Islamic literature.** New York: 1963. esp. pp. 175, 81, 187, 199-203.

104. Vernet Ginés, Juan: **Literatura arabe.** Barcelona: 1968. esp. 187-189.

105. Whittingham, Ken: «Egyptian drama», **Middle East Research and Information Project Reports.** No. 52 (November, 1976) pp. 13-19, esp. 15.

106. Wickens, G. M: «Arabic literature», **Literatures of the East.** ed. Eric B. Ceadel. New York: 1953, pp. 22-49.

107. Wiet, Gaston: **Introduction à la litterature arabe.** Paris: 1966. esp. 281-282, 283-284.

108. Young, George: **Egypt.** London: 1927. *

109. Zaki, Ahmed Kamal: «Literature», **Cultural life in the United Arab republic.** ed. Mustafa Habib. Cairo: 1968. pp. 248-270, esp. 251, 258, 265.

Addenda:

110. «Ahmad Šauqi»,: **Dizionario universale della letteratura contemporana.** ed. A. Mondadori. Milan: 1962. 4: 367-368.

111. «Ahmad Shauqi»: **Die Welt-literature.** Vienna: 1954. 3: 1622-1623.

112. «Ahmad Shawqi»: **Dictionnaire des litteratures.** ed. p. Van Tieghem. Paris: 1968. 3: 114.

113. Anderson, Margaret: **Arabic materials in English translation: A bibliography of works from the pre-Islamic Period to 1977.** Boston: 1980. esp. p. 204.

114. Arberry, Arthur: **Modern Arabic Poetry.** London: 1950.

115. Arslan, Shakib: «Qaside an Ahmad Schauqi Bey», **MSOS**'(see 57) 31(1928) 152-154.

116. Cachia, Pierre: «Modern Arabic literature», **The Islamic Near East.** ed. Douglas Grant. Toronto: 1960. pp. 282-296, esp. p. 291, 293, 295.

117. ————: «Modern Arabic literature», **Ency. Americana.** New York: 1968, 1980. 2: 154-155, esp, p. 155.

118. Husayn, Taha: «Destins de la littérature arabe», **La Revue du Caire.** 30(No. 157, 1953) pp. 11-21.

119. Eban, Aba S: «The modern literary movement in Egypt», **International Affairs.** 20(1944) 166-178, esp. p. 177. *

120. Huseini, I. M: «Modern Arabic literature», tr. Sabah Muhidine. **Journal of World History**3(1956) pp. 735-753, esp. 738, 743-744, 745, 750.

121. **International Congress of Orientalists:** 10th Congress, Geneva: 1894. Part1, p. 102 *

122. Manzalaoui, M. A: «Arabic literature», **Cassell's Ency. of literature.** London: 1963. 1: 29-31, esp. p. 31.

123. ————: «Arabic literature», **Ency. of world literature in the 20th Century.** ed. W. B. Fleischmann. New York: 1967. 1: 56-58. esp. p. 56.

124. Omotoso, Kole: «Arabic drama and Islamic belief system in Egypt», **African Literature Today.** 8(1976) pp. 99-105. esp. 99-100.

125. Ostle, R. C: «Khalil Mutran: the Precursor of lyrical poetry in modern Arabic», **Journal of Arabic Literature.** 2(1971) pp. 116-126, esp. 117-118.

126. Scoff, T. B. and M. S. Abourjaily: «Arabic books for libraries», **Library Journal.** 59(1934) pp. 609-610. *

127 Seymour-Smith, Martin: «Arabic literature», in his **Guide to modern world literature.** New York: 1973. pp. 171-174, esp. p. 173.

128. Shawqi, Ahmad: «Ahmed Schauqi an den ägyptischen nationalkongres 19. Februar 1926», **MSOS** (See * 57) 31(1928) pp. 115-118. *

129 ————: «Ahmed Schauqi zur Gedächtnisfeier für Sarwat Pascha», **Ibid.** 31(1928) 137-141. *

130 Sourdel, Dominique: «Littérature arabe», **Histoire generale des littératures.** ed. p. Gioan. Paris: 1961. 3: 588-596, esp. p. 592, 595.

131 El-Tayib, Abdulla: «Ahmad Shauqi», **Ency. Britannica.** Chicago: 1968. 1: 410.

الهوامش :

(١) الرقم الأول بين قوسين يشير إلى المصدر حسب وروده في البيليوجرافيا .
(٢) طه حسين . حافظ وشوقي ط ٤ القاهرة : ١٩٥٨ .
(٣) محمد صبّري السربوني . «على هامش الشوقيات المجهولة» الهلال ٧٦ (١١ / نوفمبر ١٩٦٨) ص ٨٧ .
(٤) صالح جواد الطعمة . الشعر العربي الحديث مترجما . الرياض : ١٩٨١ ص : ٧ – ٢٠
(٥) لم نجد مثلا في المصدر التالي (المنشور في القاهرة) إشارة إلى ترجمات خاصة بشوقي
Wolfgang ule. Deutsche Autoren in Arabischer Sprache, Arabische Autoren in Deutscher Sprache, Cairo: 1975.

(٦) انظر الشوقيات جـ ١ : ٣٣ والمصدر ٩١ : ٤٨٦

(٧) محمد صبرى . الشوقيات المجهولة القاهرة : ١٩٦١ / ١٩٦٢ جـ ١ ص : ٣٣ ـ ٣٤

(٨) الشوقيات ٢ : ٧٨ ـ ٧٩ و ٢٢ ـ ٢٥ وانظر ما جاء بشأنها . الشوقيات المجهولة ٢ : ٩٠ ـ ٩١

(٩) الشوقيات ٢ : ٦٣ ـ ٧٣

(١٠) الشوقيات ٢ : ٧٦

(١١) من الجدير بالذكر أن المستشرقين «بلا» و«كاهن» عند استعراضها الدراسات العربية والإسلامية فى فرنسا خلال خمسين سنة (١٩٢٢ ـ ١٩٧٢) لم يشيرا إلى ما تمّ تحقيقه فى مجال الأدب العربى الحديث . بل اقتصرا على الدراسات والترجمات المتعلقة بالأدب القديم .
راجع مقالها :

Cahen, c. and C. Pellat. «Les etudes arabes et islamiques», Journal Asiatique. 261 (1973) pp. 89 - 107.

(١٢) راجع كذلك نقده لكتاب رفائيل نخلة الذى ترجم فيه قصائد لأكثر من عشرين شاعرا حديثا ـ فيهم شوقى ـ إلى لغة الإيدو (وهى لغة الاسبرانتو المبسّطة) وقد نشر فى استكهلم عام ١٩٢٦ .

I. Kračkoskij. «Kelkamaestroverki dil moderna liriko araba. Tradukita da Raphael Nakhla...» **MSOS** 31, ii (1928) pp. 166 - 169.

(١٣) وذلك فى مجلة معهد برلين للدراسات الشرقية . انظر مثلا :

G. Kampffmeyer. «Arabische Dichter der Gegenwart. Erstes Stük», **MSOS** 28, ii (1925) 249 - 279.

(١٤) نشرت الدراسة المذكورة فى جريدة السياسة عدد ١٣ /٧ / ١٩٢٦ .

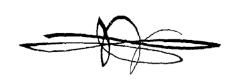
(١٥) لقد بلغ جهل يانج لما كانت تقوم به مصر أو تشهده آنذاك من محاولات بعيدة الأثر فى سبيل تطوير العربية وأدبها إلى حد برّر له أن يقول بأنه ليس من المستحيل أن تستبدل مصر بلغتها العربية الفرنسية فى المستقبل ، كما بدأت تفعل أقطار المغرب العربى حسب رأيه . (١٠٩ : ٢٨٤) ومن الجدير بالذكر أن ترجمة جزئية لكتابه ظهرت بعنوان «**تاريخ مصر فى عهد المماليك إلى نهاية حكم إسماعيل**» تعريب على أحمد شكرى (القاهرة : ١٩٣٤) ، وقد أشار المترجم فى مقدمته إلى أن المؤلف لم يأمن من الشطط فى أكثر من موضع وبخاصة فى تاريخ مصر منذ نشوب الحرب العالمية الأولى مما دفعه إلى الاكتفاء بترجمة ما أورده عن مصر إلى نهاية حكم إسماعيل (ص : ٧) .

(١٦) حافظ وشوقى ص : ٩

(١٧) لم تخل الدراسة من هفوات كالقول بأن شوقى توفى فى صيف ١٩٣٣ . وأنه لم يكل مسرحية على بك الكبير إلا فى أواخر حياته دون التنويه بطبعتها الأولى .

(١٨) المنجى الشملى «مراجعات فى ترجمة أحمد شوقى» **حوليات الجامعة التونسية** ٨ (١٩٧١) ١٠٩ ـ ١٣٠ انظر ص : ١١١ و ١٢٣

(١٩) كل ما قيل عنها فى هذه المجلة العبارة التالية : «هذه المسرحية فى خمسة فصول مترجمة من العربية وهى لأحمد شوقى الذى كان شاعر الشرق الأدنى البارز . ولد فى مصر عام ١٨٦٨ وتوفى هناك عام ١٩٣٢ . وكان صاحب مجموعة كبيرة من القصائد . وهى إحدى مسرحياته الست وأكثرها شيوعا ، وقد شاهدها المترجم ممثلة فى القاهرة . الترجمة الإنجليزية جيدة والموضوع مشهور فى الأدب الإسلامى» .





• ندوة العدد :

- الحداثة فى الشعر

اشترك فيها :

أحمد عبد المعطى حجازى
جبرا إبراهيم جبرا
حمادى صمود
سلمى الخضراء الجيوسى
عبد السلام المسدى
عبد الوهاب البياتى
كمال أبو ديب
محمد بنيس

أدارها : شكرى عياد

أعدها : محمد بدوى

• دراسات حديثة :

- خصائص الأسلوب فى الشوقيات .

بقلم : محمد الهادى الطرابلسى
عرض : محمد عبد المطلب

- الشعر وصنع مصر الحديثة

بقلم : منح خورى
عرض : ماهر شفيق فريد

ندوة العدد

الحداثة فى الشعر

اشترك فيها :	أحمد عبد المعطى حجازى	مصر
	جبرا إبراهيم جبرا	العراق
	حمادى صمود	تونس
	سلمى الخضراء الجيوسى	فلسطين
	عبد السلام المسدى	تونس
	عبد الوهاب البياتى	العراق
	كمال أبو ديب	سوريا
أدارها :	شكرى عياد	مصر
أعدها :	محمد بدوى	

شكرى عياد :

نرحب بكم فى القاهرة . فى ذكرى شاعرىْ العربية الكبيرين . أحمد شوقى وحافظ إبراهيم . ونركز فى هذا اللقاء على الحداثة . وهى قضية تصلنا بالشاعرين على نحو ما . ويخيل إلىّ أن علينا أولا أن نحدد معنى الحداثة . أهى الحداثة فى الأدب بعامة . أم الحداثة فى الشعر بوصفه فنا قوليا ؟ وما مفهوم هذه الحداثة ؟ لقد ثار حديث عن الحداثة فى نهاية العصر الأموى فقيل « ... بشار رأس المحدثين » . ثم ثار نقاش وجدل عن المحدثين فى العصر العباسى . وثمة حداثة Modernism فى الآداب الأوروبية . غالباً ما يُؤرخ لها « برامبو » أو « بودلير » . وفى أدبنا العربى الحديث وصف العقاد وزميلاه مدرستهم . بالمدرسة الحديثة . أى أن الحداثة مفهوم متغير . ومن هنا يُطرح السؤال عن القصد من هذا المفهوم . ما الذى نقصده بالحداثة ، أن نكون حديثين . أو أن يكون البعض منا ممن يمارسون الأدب ــ إبداعاً أو نقدا ــ حديثين ؟ .

محمد بنيس :

قضية الإبداع إذن ؟

شكرى عياد :

ليكن ..

كمال أبو ديب :

لكن ثمة فارقا بين « الأدب العربى الحديث » و « الحداثة » .

أحمد عبد المعطى حجازى :

أظن أن السؤال ينبغى أن ينصب على الحداثة فى هذه اللحظة ؛ لأنه إذا كان كل تجديد ينطوى على معنى من معانى الحداثة . فلا بد أن يدور بحثنا حول الحداثة الآن ؛ أى الحداثة بمعناها الزمنى .

عبد السلام المسدى :

انطلاقا مما بدأ منه الدكتور **شكرى عياد** ، فإنه يبدو تسلميا تسلسل تاريخى يستوعب ضمنه الظاهرة الأدبية ، وخاصة فى تاريخ

الحضارة العربية ، بحيث إن كل العصور قد شهدت جدلاً بين نزعة فى الإبداع الأدبى تستمد مقوماتها من تقليد الماضى ، ونزعة أخرى تحاول أن تجذب الإبداع الأدبى إلى ما يستبق التاريخ وما يسقط الحاضر على المستقبل . وعن هذا الصراع الدائر تنشأ ديمومة الفعل الشعرى فى تاريخ الحضارة العربية . وهذا فى منطلقه يبدو مطردا بل قد يبدو منسحبا على ما نحن نواجهه فى عصرنا الحاضر أمام الحداثة الأدبية . غير أن لى اعتراضاً على هذا التعميم ؛ ذلك لأن تاريخ «التجددات الحداثية» - إن صح التعبير - فى تاريخ الحضارة العربية كانت - دوما - تحافظ على حد أدنى من الارتباط بماضى الحضارة العربية وموروثاتها ، شعرية أو غير شعرية . ولأول مرة فى تاريخ صيغ الإبداع الأدبى العربى ، نلاحظ شيئا جديدا . هو نوع من القفزة أو الطفرة فى التجديد ، أو هو نوع من تفجير القوالب الأساسية التى كانت قائمة على مدى تاريخ الحضارة العربية .

ولو حاولنا أن نحكم هذه الظاهرة بقالب نقدى ، فإننا نستطيع أن نجزم أن الحداثة تُبقى على استمرار ما ، فى تاريخ الآداب الإنسانية عامة ، ما لم تفجر إما قالب «الجنس الأدبى» ، أو قالب الصياغة اللغوية . وفى تاريخ الإبداع العربى قلما كسرت الحداثة الأجهزة المتصلة بالأجناس الأدبية أو بجاوزتها حدث هذا ولكن بقلة نادرة . أما جهاز القالب اللغوى ، أى قالب الصياغة فلم يحدث فيه تفجير إلا فى العصر الحاضر ، ومن هنا نستطيع أن نقرر - بادىء ذى بدء - أننا أمام قطيعة ، أو قفزة نوعية .

كمال أبو ديب :

فى تصورى أن ثمة عددا من الأسئلة ينبغى أن نطرحها على أنفسنا . ومن خلال القليل الذى قيل ، أرى أننا نتعامل مع الحداثة دون أن نحدد بالضبط مفهومها . ولذلك سأطرح سؤالاً مبدئياً يبدو لى صالحاً للنقاش حوله ، وبعد ذلك - إذا سمحتم لى - سأطرح تصورى للقضية .

يبدو لى أن السؤال هو :

هل الحداثة ظاهرة نسبية أم مطلقة ؟ ومما قيل الآن فإن الحداثة تعنى «أن كل تغير عن سابقه حديث»، وهو تصور أرفضه شخصيا . لأن الخوارج - مثلا - ليسوا محدثين برغم تباينهم عن الذين عاصروهم . لأن هذا التباين كان يعنى أنهم يعودون إلى الأصول . ولم يكونوا يمثلون فكرا ثورياً أو تقدميا . وإنما كانوا أصوليين . ويبدو أن السؤال الذى طرحته يقتضى طرح سؤال آخر : هل يمكن أن نجد مكونات لازمنية تشكل ظاهرة تسمى الحداثة ، سواء فى الشعر الأموى أو ما بعده أو فى الشعر العربى الحديث . أو فى الرواية . أو الموسيقا ، أو حتى فى صناعة السيارات ؟ هذا سؤال أساسى - فى تصورى - لم يُطرح بعد . ولم يبلور بعد بطريقة تسمح بتطوير معطيات نقدية سليمة ، وسأطرح الآن تصوراً :

إن الحداثة - إن لم تكن - ظاهرة لازمنية ، فإنها - على الأقل - تمتلك عدداً من المكونات اللازمنية .

تعلمنا الدراسات اللغوية الحديثة شيئين أساسيين تقوم عليهما اللغة . أولها الـ message أو الرسالة . وثانيهما الـ code وأترجمه بـ «نظام الترميز»، وانطلاقا من تصورات الدراسات الحديثة فى علم اللغة، وخاصة لدى جاكوبسون، فإننا يمكن أن ننظر إلى «اللاحداثة» بوصفها الظاهرة التى تعبر عن نفسها فى تركيز النظام الإنسانى على الرسالة . سواء فى الأدب . أو الشعر . أو الموسيقا ، أو حتى فى الصناعة . أما الحداثة فإنها تنزع إلى نقل محور الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز . وما حدث فى الشعر العربى ليس مستحيل الوصف . لقد قام أبو تمام بنقل الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز .

السيف أصدق إنباء من الكتب
فى حده الحد بين الجد واللعب

إنجاز أبى تمام فى شعره كله . يتمثل فى نقل الفاعلية الإبداعية من محور الرسالة إلى محور الترميز . وفى هذا البيت من قصيدة فتح عمورية، نلمح إنجاز الشاعر وتميزه عن سابقيه . إنه لا يمحور الفاعلية الإبداعية حول نقل رسالة ما . وإنما يمحورها حول مجموع العلاقات التى تنبع من نظام الترميز اللغوى ؛ فلدينا عدداً من العلاقات الخلاقة . فهناك الحد والحد . والجد واللعب . والسيف والكتب . والحد (الثانية) والجد (الثانية) ... الخ .

حمادى صمود :

أرجو أن تستمر فيما أنت فيه . فأنا أود أن أتتبع وجهة نظرك . وأرى ما ينجم عنها من نتائج . فقد قمت بفك الترميز عن الرسالة على نحو جديد ، قد يقود إلى نتائج مهمة، أو إلى لا شىء .

كمال أبو ديب :

سأنتقل إلى الحديث عن القضية فى مجال مهم آخر ، هو الرواية الحديثة . وفى تقديرى أن ما يميز روايات جبرا عن الروايات اللاحديثة : كامن فى تجاوزه للانشغال بنقل الرسالة . أعنى أن المكونات الفعلية للترميز . قد صارت جزءاً أساسيا من العمل نفسه . وقد أضحى الزمن فى هذا الإطار مداراً للفاعلية الإبداعية . فالفصول لا تتنامى متصاعدة . بقدر ما يأخذ قوامها قوام السيمفونية وهو ما نجده فى إنجاز سعدالله ونوس الذى محور مسرحه على نظام ترميز مسرحى بعيدا عن الدراما الأرسطية

وقد فعل الشعر نفس الأمر . محاولاً أن ينقل الفاعلية الابداعية من محور الرسالة إلى محور الترميز . وذلك فى عودة إلى جزء من تاريخنا الشعرى . حيث اكتشفت عدة مخطوطات لقصائد على شكل سجاد أو طائر . أو ما يسمى بـ concrete poetry

وفى النهاية أوجز ما تحدثت به قائلاً : إن ثمة مكونات «لازمنية» . يبدو أنها جزء من طبيعة الفاعلية الإبداعية . وهذا لا ينفى وجود أبعاد تاريخية فى ظاهرة الحداثة .

شكرى عياد :

لو سمحتم لى بالتدخل قليلا . لا لكى أعرض أفكاراً فدورى

لا يتعدى إدارة الندوة ، بل لكى أوضح كيف طرحت القضية للنقاش ، وكيف وصفتها ـ أى الحداثة ـ بالتاريخية .. والاحظ أن الدكتور كمال أبو ديب قد حدد بدقة وإيجاز مفهوم الحداثة على نحو ما يراها المفكر الأوروبى ، وفى اعتماده الجذرى على جاكوبسون ما يثبت ذلك . وفى نظرى أن ما يقوله جاكوبسون ليس أكثر من زعم ، وحينما حاول كمال أن يدلل على صحته لجأ إلى مانعرفه فى أدبنا بعصور الانحطاط ، وبعض ما يعرف فى الغرب بالشعر المجسم ، وأستطيع أن أقتنص ـ مثلا ـ من كلام كمال الذى يقول فيه « إن كل حضارة تصل إلى الحداثة ... الخ » شيئا أدعم به القول بتاريخية الحداثة .

ولكى نكون منصفين ينبغى أن نعترف أننا كنا نمتلك أنواعاً من الحداثة . وفى تصورى أن لنا فى الحاضر أيضاً حداثة . ولم يكن فى ذهنى ولا فى ذهن تحرير المجلة أن الحداثة تبدأ مع الحملة الفرنسية مثلا . كل ما فكرت فيه أن الحداثة مفهوم تاريخى ومتغير . ولذلك أظن أن الحداثة كما لحظها الدكتور كمال هى حداثة قوم مختلفين ، لهم تطورهم وظروفهم ومتغيرات واقعهم . إن ثمة سؤالين،أولهما : هل يمكن إيجاد مفهوم مشترك من كل هذه الحداثات . إن صح تعبيرى ؟ أعنى هل بإمكاننا أن نستخلص من تجديدات بشار والنواسى،وأبى تمام،ورامبو،و بودلير مفهوما واحدا ؟

أما السؤال الثانى فهو: كيف نتصور حداثتنا الآن . كما نمارسها . أو كما نطمع أن نمارسها ؟

كمال أبو ديب :

أنا لم أنقل مفهوم جاكوبسون للحداثة . كل ما فى الأمر أننى نقلت مصطلحاته فى علم اللغة . واستفدت منها وأنا أعالج هما كالحداثة .

سلمى الخضراء الجيوسى :

حتى الآن ما زال الحوار الدائر يتركز على بناء العمل الفنى وتقنياته،دون الاهتمام بمضمون هذا البناء أو رسالته . وفى تصورى أن الحداثة يمكن تحديدها من خلال علاقة البناء الفنى بالزمن . إننى مثلاً أعد محمد الماغوط شاعراً حديثا،لا لأنه يكتب قصيدة النثر فحسب ، بل لأن موقفه من العالم ورؤيته للحياة تتكىء على وعى بضياع الإنسان الحديث فى عصر الآلة . ولا يكفى أن يكون الشاعر ذا لغة حديثة . أو ينزع نحو صنع الأساطير أو استلهامها حتى أصفه بالحداثة . إننى دائما أذهب للمحتوى . أبحث عن رؤية العالم والحياة . ومن ثم فإن ما يسمى بشعرنا الحديث ليس كذلك . فما يزال الشاعر بطلا أو نبيا . وما يزال الشاعر مسيحا . قد يكون ذلك راجعا إلى سيادة الطغيان ـ الخارجى والداخلى ـ فى العالم العربى . مما يجعل نفحة البطولة أو النبوة ضرورية . إلا أننا فى النهاية لا نستطيع إلا أن نصف هذه النفحة بالقدم .

لو أخذنا إنجاز جبرا إبراهيم الروائى فسنجد الحداثة موقفاً من الزمن لا يتمثل فحسب فى تحطيم الزمن بصورة مفتعلة وغريبة عن واقعنا ، بقدر ما يتمثل فى التناول الحديث . وما يطرحه العالم الروائى من قيم متقدمة

عبد الوهاب البياتى :

بالحقيقة ، وتعضيداً لكلام الدكتور شكرى والدكتور كمال،أود أن أشير إلى شيئين أرى أنهما محور القضية :

أولا : إن النقد العربى الحديث ما يزال يفقد العمل الفنى وحدته الجدلية ، فإما أن يركز على المضمون كما فعلت الدكتورة سلمى ، وإما أن يركز على الشكل ، دون الوعى بأن هذا الفصل ليس فى صالح النقد أو الإبداع .

ثانيا : إن مشكلة التواصل ، والالتقاء بين طموحات المعاصرة والتراث قضية مهمة ينبغى أن تُبحث ويحدد نظامها الجدلى .

محمد بنيس :

من بين المشاكل الحادة التى يمر بها العالم الثالث ، ونحن العرب جزء منه ، أننا نقوم بتبنى مصطلحات لم نقم بإنتاجها ، ولم يطرحها واقعنا . وفى هذا التبنى تتم عمليات تأويلية وتفسيرية . لا نهاية لها ، وأرى أنه لا بد لنا من التمييز بين الحداثة كما تطرح فى أوروبا على مستوى التنظير أو الممارسة النصية أو الخطاب الصحفى ، وبين الحداثة فى العالم العربى . إن للمصطلح مستويات عدة متداخلة تجعل البعض يخلطون بين « الحديث » و « الحداثة » و « المعاصرة » .

الحداثة ترجمة للمصطلح الفرنسى modernité . وهى حقيقة نظرية وتطبيقية فى أوروبا وفى فرنسا بصفة خاصة . بعد نهاية الحرب العالمية الثانية .

أما الأمر لدينا فمختلف . وليست أزمتنا منحصرة فى المصطلح الذى هو مجرد عنوان لها بل هى أزمة حضارية . ولقد طرحت مفاهيم ثلاثة للحداثة هى : أولا ـ أن الحداثة ظاهرة تاريخية . وثانيا ـ أن الحداثة ظاهرة لاتاريخية . وثالثا ـ أن الحداثة موقف من الزمن . وفى اعتقادى أن القديم كامن فى وعينا أو لاوعينا ولا يمكن انتزاعه،ولكى أوضح فكرتى،دعونى أقول،إن الحداثة فى أوروبا تمتلك أسساً نظرية فى المجال الفلسفى والعلمى والأدبى . وهى أسس تنطلق من أسئلة يطرحها واقع عينى يتطلب إجابة . إن الحداثة فى أوروبا مرتبطة بواقع أنتج معرفة تحاول إثارة حوار مع هذا الواقع .

أما بالنسبة للأدب العربى . فقد كانت هناك مدرسة المحدثين فى العصر العباسى التى لم تكن مبتوتة الصلة بالواقع العربى بكل ما فيه . وعلى الأقل تجاوبت محاولات التجديد فى القصيدة مع إنجازات فقهية ولغوية وفلسفية ؛ ولذلك أرى أن علينا أن نبدأ بطرح السؤال: لماذا الحداثة ؟ ولماذا يكون الواحد منا مع هذه الحداثة أو ضدها . الحداثة بالنسبة لى تنبع من عجز الصيغ التعبيرية فى النصوص عن استيعاب حركة الواقع . فهى صيغ لا تحاور هذا الواقع ، ومن ثم لا تمنحه أجوبة . المسألة إذن أن الواقع يرفض النص . وفى حين يتقدم الواقع نحو الدمار . يتراجع الخطاب نحو الهامشية . وما دامت توجد مثل هذه القطيعة بين الواقع والنص ، فإن المثقف يفر من دوره فيصبح هامشيا .

في آخر حوار لمحمود درويش توقف وهو يرى ما يراه في بيروت أمام أشياء مهمة . لم يكن ما يراه منحصرا فيما هو عسكري وما هو سياسي ، بل كان يحدق في العمق ، فيما هو حضاري وجذري . كان يطرح على نفسه سؤالاً عن الكتابة وجدواها وعلاقتها بما يحدث ، بلغة أخرى كان يعيد طرح أسئلة أساسية تتوغل عميقا . كان يتحدث عن علاقة النص بالواقع، وفي اعتقادي أنه لا بد لهذا الحديث النظري عن الحداثة أن يأخذ بعين الاعتبار شيئين مهمين : أولهما علاقة النص بالواقع . وثانيهما علاقة النص بالنصوص الأخرى . شخصيا لا أميل نحو إعطاء تاريخ نهائي للحداثة ، ذلك أنني لست منتج المصطلح ولست منتج أسسه النظرية . والأحرى أن نقول إن هذه المرحلة هي مرحلة نقد ووعي نقدي ، على مستوى النص ، وعلى مستوى البنيتين السياسية والاجتماعية ، بيد أن هذا مشروط بأسس معرفية أو على الأقل بإدراك أننا جزء من هذا العالم أولا ، وأن هناك فكراً بشريا قد أُنتج ، ومن ثم لا يمكن لنا أن نتجاهله ونزعم أننا سننتج فكراً خاصا بنا . وثانيا أن العلاقة بيننا وبين الغرب ، أو بين النحن والآخر ، هي علاقة ترابط جدلي . وعدم إدراك جدلية هذه العلاقة يقود إما إلى النرجسية الفكرية أو التبرير لانتسابنا إلى ثقافة أخرى .

إننا في العمق لا يمكن أن نطرح ما يمكن أن يكون ذا سلطة بداية . وفي اعتقادي أن ثمة عجزاً لدينا في إنتاج مفهوم نظري للحداثة . على حين نجد أن الأدب العربي في الشعر والرواية والمسرحية قد حقق شيئاً في مجال الحداثة أعني أن العقل العربي على مستوى التنظير فاشل في تحديد مصطلح الحداثة . وعاجز عن متابعة التقدم المنجز في الإبداع الفني .

أحمد عبد المعطي حجازي :

حاول الدكتور **كمال أبو ديب** أن يقدم مفهوما للحداثة ينهض على أساس التفرقة التي أقامها جاكوبسون بين الرسالة ونظام الترميز . وفي اعتقادي أن هذا المفهوم المطلق هو مفهوم للخطاب الأدبي من وجهة ما . وهو من ثم ليس مفهوما للحداثة . ولذلك جاء تطبيقه لهذا المفهوم من الشعر قاصرا عن تحديد شيء عن الحداثة ، لأنه يدعي أن شعر أبي تمام انحاز لنظام الترميز على حساب ترك الرسالة . والحق أن حديثه عن بيت **أبي تمام** :

السيف أصدق إنباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب

يناقض فكرته . ففي البيت الرسالة والترميز معا . بل قد يكون جانب الرسالة أوضح وأقوى . إن معنى حديث الدكتور كمال أبو ديب أن الشعر الجاهلي يخلو من الرسالة وأن الأموي كذلك . في حين أرى أن كل شعر يحتوي على رسالة ونظام ترميز . ومن ناحية أخرى أود أن أشير إلى أن البحث عن مفهوم مطلق مفارق للزمان قفز فوق المشكلات ، وهروب من الأسئلة الحقيقية التفصيلية التي من شأنها أن تصيب معرفتنا بعدم التوازن . وبالتالي يجيء البحث عن مفهوم مطلق بحثاً عن هذا التوازن الذي تهدده التفصيلات . ولهذا أقترح أن يكون بحثنا عن معنى للحداثة استقراءً . وليس فرضا لمفهوم معين . ينبغي علينا بكل تواضع أن ننصرف إلى تحليل إبداعنا الحديث لنعرف ما فيه من حداثة . لا لكي نفرض عليه مفهوما للحداثة ، فنحرفه ونقسره على السير في هذا الطريق أو ذاك ، مما قد لا يستقيم مع منطق تطوره .

من ناحية أخرى أريد أيضا أن أقول شيئاً أو ملاحظة . ألاحظ أن هذا الكلام حول تغليب نظام الترميز ، أصبح ملحاً بالتحديد بعد هزيمة ١٩٦٧. إن هذا الوعي النقدي الجديد . فيما يقال . كان جزءاً من وعي الهزيمة . لكنه في نظري وعي يغلب عليه الخطاب الآتي :

إن العقل العربي عاجز ، وإن الشعر العربي قبل يونيو ١٩٦٧ قد أفلس . وإن المعرفة التي قُدِمت قبل الهزيمة لم تفدنا . بل أدت إلى الكارثة . وبالتالي كان الردُّ على ما كان يُكتب من أدب أو شعر أو فكر سياسي هو الدعوة إلى البعد عن قيمة الرسالة في العمل الأدبي . حتى لقد قيل ــ مثلا ــ إن شعر المقاومة الفلسطيني في الأرض المحتلة ليس شعراً ثوريا ؛ لأنه يتكلم عن الثورة دون أن يصطنعها أو لا يثوّر لغة القصيدة . الشق الثاني هنا صحيح أما الأول فهو ليس كذلك .

أريد أن أخلص من هذا إلى أن هذا المفهوم ربما أدى إلى تضليل النقاد . فضلاً عن تضليل المبدعين من الشعراء والكتاب : لأن المبدع حين يفتش في عمله . ويستبعدُ منه كل ما يمكن أن يكون رسالة فهو يستجيب للتضليل . وأرى أن الإصرار على مثل هذا الفهم سيقود الإبداع العربي إلى ما سماه الصديق محمد بنيس بتهميش النص الأدبي . والحكم عليه بالعقم وعدم الفاعلية والانقطاع عن الواقع . ومن هنا ، أعتقد أن السلوك الصحيح الذي ينبغي أن نسلكه هنا . هو أن نعتمد على إبداعنا لكي نستق منه مفهوم الحداثة الذي لا بد أن يكون تاريخيا . هذا من ناحية .

من ناحية ثانية لابد أن نعمل على عدم الفصل بين الرسالة والترميز ، كما أن الأوروبيين لا يفصلون بينهما . وأنا لم أقرأ أبداً شيئا يقول : إن النص الأدبي ، أو إن أدبية الأدب أو الشعرية تستبعد الرسالة . حقا الرسالة موجودة ، لكن ما يجعل الشعر شعرا هو نظامه الترميزي .

شكري عياد :

شكراً جزيلا : وربما أقول شيئاً أو ــ في الواقع ــ كلمة واحدة . توضح الأمر . حتى لا يحتج كثيراً الدكتور كمال أبو ديب . لا أظن أن ثمة استبعادا للرسالة أو فصلا لها عن الترميز . فجاكوبسون قدم محض رسم تخطيطي يقول فيه فقط : إن النص الأدبي يركز على طريقة التوصيل ؛ لكنه لا ينفي الرسالة أو يستبعدها .

أحمد عبد المعطي حجازي :

التطبيق في نقدنا الأدبي يستبعد الرسالة .

شكري عياد :

إذن هذا خطأ في التطبيق .

أحمد عبد المعطي حجازي:

بل يُتهم الشعر القادر على التوصيل بأنه شعر غير حديث .

شكرى عياد :

لنستمع إلى الأستاذ جبرا .

جبرا إبراهيم جبرا :

أود أن أعود مرة ثانية إلى كلمة الحداثة ، لأننى أرى أننا قد بدأنا الموضوع من نهايته . وكان ينبغى أن نبدأ من بدايته ، لأننا نريد أن نعرف الحداثة بشكل مطلق . وفى رأيى أن كلمة الحداثة قد جاءت لاحقة لمارسات أو محاولات تحديث قام بها فنانون وأدباء كانوا يسمون أنفسهم ـ طوال عقود من السنين modernists ، دون أن يستعملوا كلمة Modernism ، التى وفدت ـ فى الحقيقة ـ من الخمسينيات وكثر استعمالها فى الستينيات والسبعينيات .

وقد جاءت الكلمة ـ الحداثة ـ لكى تصف ما حدث فى سبعين عاماً تقريبا . أى ما حدث من عام ١٨٩٠ قبيل الحرب العالمية الأولى . ثم بين الحربين . وكثر استعمالها وصارت ظاهرة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . ما الذى كتب ؟ وما الذى رسم فى هذه الفترة . مما أدى بالنقاد إلى استخدام هذا الاصطلاح ؟ فى رأيى أن التاريخية مهمة فى هذا السياق . فقد كتب إليوت شعراً حديثاً واستخدم كلمة الصورية Imagism ولم يستخدم كلمة حداثة . وأبو لينير استخدم كلمة concrete poetry أى الشعر المحسوس أو المجسد ولم يستخدم كلمة modernism واستخدم السرياليون كلمة السريالية . والتكعيبيون كلمة التكعيبية . ثم أطلقنا على كل هذه المذاهب كلمة الحداثة . التى استوعبت عدداً كبيرا من الأساليب المعتمدة على العلوم المستحدثة . وخاصة علم النفس . فقد كان فرويد ويونج أساسيين فى قضية الحداثة . وفيما أرى فإن الحداثة فى السبعين عاما هذه تتمثل فى تعدد الوعى . أو الوعى المتعدد . أى أن يعى الإنسان أشياء كثيرة فى وقت واحد . بحيث تتزامن قضايا مختلفة معا . سواء أكانت فى خطوط متوازنة . أم فى خطوط متقاطعة .

والزمن أمر أساسى فى الأدب . وقد كان تعدد الوعى مقترنا بالحس بالزمن،لا الزمن الأفقى . وإنما الزمن بالمعنى العمودى الذى هو أشبه بدوائر متحدة المركز . وفى الواقع فإن الإحساس بالزمن قضية تخصنى،أو أنا شديد الإحساس بها . ولابد أننى تأثرت بمن سبقونى ؛ لأن هذا الأمر جزء من وعى حضارى قديم . فالزمن فى مفهوم العرب زمن دائرى،أما فى الفكر اليونانى فقد كان الزمن أفقيا عموديا . ومن هنا نفهم سر إحساسهم المرهف بالبعد . وقد نبع المفهوم الأوروبى للزمن من هذا الفهم . أى أن الفكر اليونانى قد مدّ الفكر الأوروبى بمفهوم الزمن الأفقى العمودى . أما الفهم المعاصر فهو أقرب إلى مفهوم الزمن لدى العرب . أى الأزمنة المتداخلة والمتشابكة ، وعلى سبيل المثال فإن العرب ما يزالون يحيون ما حدث للحسين بن على فى كربلاء . رغم مرور أكثر من ألف عام على حدوثه . الشعور بالزمن على هذا النحو موجود فى الأعمال الروائية والمسرحية الحديثة . ولو كانت دراستنا أكاديمية لذكرنا أمثلة على ذلك .

أما الأمر الثالث الذى أريد أن أشير إليه فهو قضية الأصالة بالمعنى الأوروبى أعنى كلمة originality التى ترجمت إلى اللغة العربية بالأصالة ، وهذا صحيح لأن original تعنى أصيل ، لكنها أدت إلى تناقضين ، العربى السلفى يقول الأصالة أن تعود إلى أصولك ، أن تتصل بها ، أى أن تظل مرتبطاً بنسبك القديم ، إن هذا يعنى أن قديمك أكثر أهمية من جديدك ، ولهذا يقول المثل « اللى ما عِنْده قديم ، ما عِنْده جديد » و« اللى ما له أول ، ما له ثانى » ، ولهذا كان هناك اهتمام بالأنساب وعلم لها .

أما المفهوم الأوروبى ، فقد كان وثيق الصلة بالذات ، وما ينبع منها ؛ ولهذا كان التأكيد على ذات الفرد وحريته ومشاعره . المفهوم الأوروبى يفهم الأصالة على أنها ما يجئ من الذات ، لا من أماكن أخرى قد تردّ إلى أصول تاريخية واجتماعية ، وإسقاط الذات على المجتمع أمر أساسى فى الحداثة . والرواية فى القرن التاسع عشر كانت اجتماعية ، وديستوفسكى برغم أنه حديث بالمعنى الذى يربط الحداثة بالذات ، إلا أن العصر قد أسقط عليه قيمه وهمومه . على العكس من الرواية الحديثة التى تفهم الأصالة بالمعنى الذاتى .

أحيانا حين أفكر فى كلمة أصالة ، أشعر أن الكلمة العربية تحتوى على شئ من العبقرية . إن الأصالة تعنى شيئين أو تحتوى بُعدين أولها : أن تنبع من ذاتك ، وثانيهما أن تنبع من جذورك الممتدة عبر الزمان والمكان . وقد شعرنا فى العراق بهذا ، نحن مجموعة الحداثيين الذى يتزعون إلى الابتكار سواء فى الفن أو الأدب . كنا نحاول أن نكون حديثيين ، بمعنى أننا نحيا فى ١٩٦٠ . ولنا همومنا التى تنبع من ذاتنا . لكننا برغم هذه الهموم الخاصة ، كنا ندرك أن جذورنا هناك ، فى الفن السومرى والبابلى والعربى . وهكذا ربطنا بين الأصالة والمعاصرة .

الشئ الأخير الذى شغل الحداثيين كثيراً هو الالتحام بالعصر أو الواقع الذى يسير نحو الدمار ، كما قد عبر الدكتور بنيس . إن عصرنا يسرع نحو هذا المصير المؤلم حقا ، وليس ثم عاصم أو منقذ . لا جودو ولا غيره

لقد أدركنا أن الإنسان مدمر أو ـ على الأقل ـ سائر نحو الدمار . ونحن نستطيع أن نقاوم . أن نتصدى لهذا الدمار . بالفن وفاعليته . بالشعر والرسم والرواية . بشرط أن يحتوى هذا الفن على حس بمأساة الإنسان ومقاومته . وبحيث يبرز فى إبداعنا تعدد الوعى وتشابكه . لكى نكون جزءاً فاعلا لا يُدمر . ولكى نكون من الذين يتصدون لهذا المصير المؤلم الذى يوشك أن يحتوى العصر .

هناك نقطة أخرى خاصة بما طرح عن قضية الرسالة والترميز . وفى رأيى أن ما تحدث به الدكتور **كمال أبو ديب** مهم جدا ومفيد جدا . غير أننا نحس أن الفصل بين الرسالة والترميز يحدث فعلا . وأن أحدهما يغلب أحياناً . لكن أخطر ما فى الأمر أن يؤدى التركيز على نظام الترميز إلى العقم الشكلى . على نحو ما رأينا فيما اتفق على تسميته بعصور الضعف والانحطاط فى تاريخ الأدب العربى . أعنى ذلك الضرب من الشعر الذى يمكنك أن تقرأ البيت فيه من الشمال

إلى اليمين ثم من اليمين إلى الشمال ، أو من أسفل إلى أعلى ، ثم من أعلى إلى أسفل ! وهى مجرد « ملاعيب » فقط .

ولكى نتغلب على إمكانية سيادة نظام الترميز ـ المهم جدا ـ بهذه الصورة المخلة ، كان لابد أن نجد العناصر التى ذكرتها سلفا . حتى تبقى الرسالة حية وملتحمة بنظامها الترميزى .

حمادى صمود :

بعد أن طرحت قضايا عدة ، أظن أن هناك بوادر لبعض المواقف ، وها هو الحوار قد قادنا إلى الإعراض عن تحديد الحداثة كتصور ، والإقرار بأنها ليست تصوراً نقع فيه وإنما شئ نبنيه ، شئ يخلقه النص المتعين . إننا إذن نستقرئ النصوص ، لعلنا يوما نصل بعد حصيلة من الاستقراءات إلى رسم حد للحداثة .

أنا ، شخصيا ، أتصور أن الحداثة أمرٌ عسير الحد . وليس العسر صفة لاصقة بنا ، بل إن الحداثة فى أوروبا ما تزال غير محددة ؛ بمعنى أنها إذا حُددت فهى تحدد من مواقع مختلفة ، وانتماءات متباينة ، تبعا للكتاب والتزامهم ومواقعهم . ولهذا يصعب أن نعرّفها . بل إن محاولتنا الرامية إلى تعريفها ، لا أقول إنها نوع من إضاعة الوقت ، بل لعلها نوع من البناء الأجوف ، لسبب آخر خاص بنا نحن العرب ، وهو أننا ونحن بصدد تعريف الحداثة نقع فى بعدين ، أولها : ما سمى ببعد الأصالة ، وثانيهما : وجود حضور فوق ، أو تجاورٌ ، هو البعد الأوروبى . وقد لاحظت أننا فى حديثنا جميعا ، نعود إلى مرجع ما ، هو أوروبا . إن وجودنا فى نقطة التقاطع يعقّد القضية ، أو يضيف إلى عسرها عسراً ؛ لذلك فأنا ممن يقولون إن الحداثة يجب البحث عنها فى منجزاتها .

إننا ما نزال نتحدث عن الحداثة فى الأدب فقط . معزولة عن الحداثة فى ميادين أخرى ، ربما يرجع ذلك إلى أننا أدباء ـ أعنى نقادا ومبدعين ـ لكنّ تضييق إطار البحث بالحداثة فى الأدب أمر خطر . ولذلك ينبغى أن نبحث فى الحداثة عن النسيج المشترك . الذى إن ضُمّت أجزاؤه أنتج حداثة . الأدب مظهر ـ فقط ـ من مظاهرها ، أو إنجاز من منجزاتها .

وهنا أشير إلى أن الاقتراح الذى قدمه الدكتور كمال أبو ديب يمكن أن يُناقش . ويُحتفظ به كمشروع . وقد لاحظت أن كمال أبو ديب ينطلق من منطق لغوى إنشائى . وفى اعتقادى أن الضجة التى أثيرت حوله ضجة مشروعة .

وفى البداية ثمة تساؤل . فى اللغة الفرنسية نقول تحويل الانتباه إلى الرسالة لا إلى السُّنة (الكود) . من جهة أن الرسالة مبنية لا من جهة كونها إبلاغا information

شكرى عياد :

هذا صحيح ، لقد كنت أقرأ مصادفة فى معجم لغوى فرنسى فوجدت أن الـ message تنصب على الشكل .

حمادى صمود :

بالضبط فى المقول الفرنسى تحويل الانتباه من السُّنة إلى الرسالة أى أن اللغة هى الحاضرة ، ذلك لانه فى العملية اللغوية العادية هناك اتفاق تقريبا على أن اللغة تكون غائبة ، وعلى أن القضية الأساسية فى الأدب هى الحضور اللغوى .

كمال أبو ديب :

لقد قلت نقل الفاعلية من الرسالة message إلى الترميز .....

حمادى صمود :

فى الفرنسية نقول : نقل الفاعلية من السنة code إلى الرسالة ، لا من جهة أن الرسالة إبلاغ ، بل من جهة أنها مبنية .

شكرى عياد :

هذه مسألة فرعية . ويبدو أن الـ message فى الفرنسية منصب على الشكل اللغوى . بينما الكتابات الإنجليزية تعكس الأمر . هناك هذا الفارق الذى يمكن أن يُحس دون أن نلح عليه طويلا . على كلٍ . تفضل وأكمل .

حمادى صمود :

ثمة ملاحظة ؛ هذا التعريف الذى شرحه كمال أبو ديب متحدر من بعيد ، أنا أعرف أن **شيشرون** فى تعريفه للخطابة يستعمل جملة أخرجها تودوروف فى واحد من كتبه ، يقول : إن الوظيفة الأساسية للنص الخطابى هى أن تكون اللغة حاضرة . وكأنها فى عُرس . وأصبح وكأنه الوسيلة المستعملة للفصل بين طريقتين فى إجراء اللغة . أقصد إجراء اللغة من أجل الإبلاغ ، ثم إجراء اللغة فيما يتجاوز الإبلاغ ، وقيل إن ذلك من خصائص النص الأدبى .

وربما يصبح الاكتفاء بهذا التعريف مدعاة لظهور بعض المشكلات ، فكثير من النصوص القديمة ، حتى تلك التى لم تقع فى منعرجات حاسمة من تاريخ الأدب ربما وفرت الأمر إلى حد كبير ؛ ولهذا تصبح إجرائية التعريف محدودة . باعتبارها تفسح المجال لدخول ظواهر أخرى فيه . فتمنع من أن نرى الانكسارات والمنعرجات الحقيقية فى تطور ظاهرة ما . أو فى تاريخها .

شكرى عياد :

أرجو أن تسمحوا لى بوقفة قصيرة هنا لتلخيص الأفكار التى قيلت والتى يبدو أن هناك شبه إجماع عليها . حتى نرى إلى أى مدى تقدمنا .

لقد وصلنا تقريبا إلى نقطة أجمع عليها كثيرون منا . وهى محاولة استخلاص مفهوم مشترك لكلمة الحداثة التى ترددت فى بيئات وعصور كثيرة ؛ مفهوم يجعل كل أدب لا يتعامل مع الواقع أدبا غير حديث . أو أننا ينبغى أن نبحث عن الحداثة المطلوبة فى ظروف تاريخية محددة . وأنا لا أظن أن بين تعريف الدكتور بنيس الذى يربط الحداثة بتساؤلات يطرحها الواقع . وتعريف السيدة **سلمى الخضراء** التى تربط الحداثة بالموقف من الزمن . فى هذا السياق . فارقاً كبيراً .

ثم هناك اتجاه ملنا إليه جميعاً . وهو أننا لا ينبغى أن نقف فقط

عند حد التنظير. بل لابد من النظر إلى تجارب الأدب الحديث وممارساته فى أوروبا وفى بلادنا . لنفترض أن هناك نوعاً من الدور المنطق : أن ثمة أعمالا تمثل الحداثة . وعلينا أن نستقرىء منها الصفات والخصائص . وهذه قضية ضخمة : دور النظرية المجردة والواقع .

إن علينا ــ ونحن بصدد التنظير ــ أن نضع فى سياق ذهننا ما يطرحه الواقع من تجارب وممارسات . وإذن . نحن ــ فيما يبدو ــ قد تقدمنا فى مفهوم الحداثة . إلا إذا كان بعضكم يريد ــ وهذا من حقه ــ أن يعقب بشىء .

عبد السلام المسدى :

فى حقيقة الأمر . فإن حديثنا عن الحداثة قد تركز حتى الآن على مستوى نظرى خالص . وهو أمر يفسح المجال كى نختلف . بل كى نختلف كثيراً . باعتبار أن الحديث على المستوى النظرى ينزع منزع التقدير والاعتبار . رغم أن هذا الحديث يستند إلى جملة من المنطلقات الاختبارية . عند كل واحد منا . لذلك فإننى لا أسر سرور الدكتور **شكرى عياد** إذا ما حصل بيننا هذا القدر من الاتفاق . من هنا تعنّ لى بعض الاعتراضات التى تتصل بفرضيات أولية فى تحديد صور النقاش النظرى .

واستسمح لنفسى أن أكون أحيانا ذا منزع جزْمى فيما قد نقدّر من الناحية النظرية . وهذا مباحٌ حتى على المستوى العلمى :

النقطة الأولى : يخيل إلىّ أن البحث عن نظرية تحدد الحداثة . بل محاولة ضبط النواميس أو القوانين المستحكمة فى مفهوم الحداثة على المسار الحاضر والتاريخ الزمنى عملية . فى تقديرى . مخطئة جوهريا ؛ لأن كل حداثة ــ فى المستوى النظرى ــ سعت إلى تقنين نواميسها عبر التاريخ . تنتقض نفسها . وتنفى ديمومتها كحداثة ؛ ولذا ــ بادىء ذى بدء ــ أرفض شخصياً تصور احتمال البحث عن هذا النظام الشامل الكلى لحدود الحداثة . ولو كمتصور تجريدى ذهنى .

أما التعقيبات الأخرى فتوجهها حيرتى من وجهة نظر محددة . هى وجة نظر المشتغل بالحدث اللغوى . أو الظاهرة فى تشكلها ومآلها . وتحولها إلى ظاهرة فنية إبداعية بوجه خاص . لكن المنطلق الأساسى هو منطلق حيرة عالم اللسان . وفى هذا النطاق لا أستسيغ إمكانية الفصل بين نمط التواصل والرسالة المحمولة عبر نمط التواصل هذا . وعملية الفصل . حتى على مستوى المقاربة النظرية المنهجية . تؤدى حتما إلى إقصاء كلا الطرفين المكونين للأداء اللغوى عن وظيفته الذاتية . وأقول إن هذا الفصل ــ حتى وإنْ أجراه عالم اللسان ــ فى مستوى تقديرىٌّ اعتبارىٌّ . فإن الاحتكام إلى هذا الفصل ــ على صعيد تحليل الظاهرة الإبداعية ــ خطر على الظاهرة ذاتها . ولا أقر به من وجهة نظر مبدئية . أى من وجهة نظر لغوية فى الأساس . ينتج عن هذا أن الفصل العملى فى الخطاب الأدبى ــ بين الرسالة أى المضمون الدلالى والنمط الأدائى هو أيضا فصل قلق على المستوى المنهجى . ولا يمكن أن يتأتى إلا لأداء أثر أحد الطرفين فى الآخر بصفة متفاعلة .

وإذا ما أقررنا مثل هذه المنطلقات أو الفرضيات . كان بوسعنا أن نبت على الأقل فى أمر منهجى هو : أن الحداثة حداثتان ؛ فإن من الممكن أن تَرِدَ الحداثة على شكل المعادلة الرياضية من الدرجة الأولى . حيث يكون التجدد أو التجديد فى المضمون الدلالى . أو فيما يستوعبه جهاز التشكيل الأدائى ضمن طرفى الجهاز ؛ بمعنى أن الثورة الأدائية تتركز على مستوى المدلولات الإبلاغية فى الكلام . لأن الحداثة قد تتشكل فى مستوى المعادلة الجبرية من الدرجة الثانية عندما يكون التجدد أو الانسلاخ التاريخى المتحوِّل (الميتامورفوزى) على مستوى المضامين . أى على مستوى الرسالة الدلالى . ولكن أيضا على مستوى تفجير القوالب الصياغية أو الأدائية .

ولو رجعنا إلى تاريخ أدبنا وجدنا أنه حيثما تحل الحداثة يكون بوسعنا أن نستوعبها ضمن هذا المنطلق الثنائى : إما من الدرجة الأولى أى تثوير المداليل دون دك حواجز القوالب المستوعبة للمدلولات . أو من الدرجة الثانية أى تفجر المداليل . بحيث تكون المداليل المتفجرة الجديدة ثائرة على القوالب الأولى .

عند هذا الحد ــ إذا اقتنعنا به طبعا ــ يمكن أن نعالج الموضوع بهذا الجهاز المفهومى الذى شرحته . دون أن نقع فى الحرج المعرفى عند فصل النمط التركيبى أو الترميزى عن محتواه أو رسالته ، وعند هذا الحد يمكن أن نستوعب أن كل حداثة من الدرجة الأولى ، ولنرمز لها (س ١) . هى قائمة أساساً على رسالة message ، وكل حداثة من الدرجة الثانية من قبيل (س ٢) إنما تقتضى أن تكون الحداثة فى النمط الأدائى مع المضمون المرسل . وإذا افترضنا جدلاً أن مثل هذا الجهاز للمقاربة يمكن أن يصلح عمليا . فيمكن أن نعود من جديد . عوداً على بدء . إلى منطلق أو إلى عنوان ندوتنا . وهو الحداثة فى الشعر العربى والشعر بصفة عامة . وزمنيا يمكن أن ينسحب هذا على الشعر العربى بالذات . ولست أدرى إنْ كان من مشمولات هذه الندوة أن تحول الحديث النظرى إلى إجراءات تطبيقية ، أو أنها تفتح الباب لمناقشات أخرى . تستمر فيما بعد . فى تقديرى أن مثل هذا النموذج الثنائى لو طبقناه على الشعر الحديث استطعنا أن نبتّ نهائياً فى صور الحداثة . ويمكن أن نبت إذ ذاك فيما إذا كانت الحداثة من نوع (س ١) أو من نوع (س ٢) . ويمكن إذ ذاك أن تتشكل لنا صورة منهجية . هى التى ينتظرها منا النقاد المارسون . أعنى منا نحن الذين نعكف على مستوى تنظيرى من البحث .

كمال أبو ديب :

هناك ما أريد أن أوضحه .

شكرى عياد :

ثمة سؤال أود أن طرحه عليك أولا . هل تشعر أن ثمة اختلافاً بين ما قلته وبين رأى **عبد السلام المسدى** .

كمال أبو ديب :

شعرت أن هناك منطقة للحوار على الأقل .

شكرى عياد :

أنا كمستمع فهمت أن ما أسماه **عبد السلام المسدى** بالحداثة من الدرجة الثانية لا يختلف كثيرا عن اقتراحك .

كمال أبو ديب :

الاختلاف والاتفاق لا يهم هنا . ولا شك أن الكثير مما قيل يضيء جوانب من المشروع الذى طرحته سابقا . ولكن من ناحية أخرى أعتقد أن كثيراً مما قيل يظهر إشكالية خطيرة فى علاقاتنا الحوارية . وهى أننا نميل إلى إهمال اللغة بشكل لا يغتفر . فهناك عدد من النقاط التى قيلت . وكأنها رد على مقولتى وهى أبعد ما تكون عن هذه المقولة . وهذا ما أقصده بإهمال اللغة . لقد اخترت عباراتى ـ عندما تحدثت ـ بدقة . وقلت إننى أبحث عن عدد من المقومات التى تصلح فى النهاية لتحديد الحداثة باعتبارها كذا وكذا . وقلت أيضا إن الحداثة تميل إلى نقل محور الفاعلية الإبداعية أو الفاعلية الإنسانية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز . وكثير مما قيل إنما يستجيب إلى انطباعات بأننى قلت إن الحداثة هى فقط الشعر الذى يكتب مركزاً على نظام الترميز .

سأنتقل الآن إلى الجزء الثانى من الندوة . وهو محاولة تحديد الحداثة بوصفها ظاهرة كلية .الحداثة وعى نقدى ضدى بإزاء العالم وإزاء نفسها أيضا . ولذلك تحاول الحداثة أن تخرج من ذاتها وأن تقوم بممارسة نقدية لهذه الذات.الحداثة وعىٌ نقدى ضدى له جذوره العميقة فى قضيتين أساسيتين هما : الزمن والتغير . مفهوم الزمن فى الفكر الذى يمكن أن نسميه الفكر «اللاحديث» . ولا أريد أن أسميه الفكر التقليدى . وهو مفهوم يرى أن الزمن يتحرك حركة هابطة . أى أن ثمة بداية وجوهراً وينبوعاً وعصراً ذهبيا . سواء على مستوى الفرد . أو على مستوى الجماعة . ثم يبدأ الزمن بالانحدار لنصل إلى ما أسماه العرب قديماً «فساد الزمان» . ووصف الزمن بالفساد هو وصف دينى . ذلك أن الفكر الدينى يصف الإنسان بأنه قد فسد . وقد وصف الخليل بن أحمد اللغة بأنها قد فسدت. وإذن فالفكر «اللاحديث» يرى الزمن أصلاً وجوهراً ذهبيا . وحركة الزمن ابتعاد عن هذا الأصل . وكل ابتعاد عن الأصل فساد .

أما التصور الحديث للزمن فهو نقيض ذلك . وهو تصور يحدد الزمن بأنه حركة إلى الأمام . ومن هذا المنظور يصبح كل تغير تقدم . ولذلك نرى فى الفلسفة الأوروبية والأدب الأوروبى والعلوم الأوروبية هذا المفهوم الجذرى الذى يقول بمقولة «التطور» . بمعنى أن كل ابتعاد عن نقطة البدء تطور نحو الأفضل . على عكس المفهوم الآخر الذى يجعل الزمن زمنا بدئيا . الموقف من الزمن ومن التغير بهذا المعنى هو شرط أساسى للحداثة . ولذلك فإن تطور الحداثة فى الفترات التى ذكرتها لا يتم إلا فى هذا الإطار . وما أسماه **عبد السلام المسدى** التغير من الدرجة الأولى يمكن أن يتفق مع إنجاز بشار،وأبى نواس . لقد أصبح التغير جوهريا وأعنى التطور . ولم يعد الزمن فاسداً . بل ازداد بالتغير جوهرية ونبلاً . ولذلك فهو زمن الخلق والإبداع . وهذا ما حدث لأبى تمام ولكن على نحو مخالف . بعبارة أخرى . ما حدث لأبى تمام هو تجلٍّ آخر للحداثة . حيث لم تعد اللغة القديمة هى اللغة الذهبية . أصبح الابتعاد عن هذه اللغة تطوراً نحو الأفضل وليس فسادا .

هناك شىء آخر ذكره **جبرا إبراهيم جبرا** . أنا شخصيا أسميه الداخل ـ الخارج إذ يبدو لى أن «اللاحداثة» هى عالم الخارج . وأن «الحداثة» هى النقيض . أعنى أنها تجسيد لعالم الداخل . ولذلك كان طبيعيا أن يكون فرويد ويونج منطلقيها الأساسيين . فقد نقلا الاهتمام من الذات . باعتبارها شيئاً خارجياً . إلى الذات باعتبارها الداخل الإنسانى . إن الوعى هو الخارج،أما اللاوعى فهو الداخل . ما أقوله الآن هو أن هذه المنطلقات الفكرية التصورية تميل ـ وأنا أحدد كلماتى ـ إلى نقل محور الفاعلية الإبداعية من محور الرسالة الى محور الترميز .

إن افتراضى يحاول أن يتجاوز عدداً من المشكلات . هل نعتبر كل جديد حديثا ؟ بالطبع لا . وإذا اتفقتم معى فى أن كل جديد ليس حديثاً بالضرورة . تتفقون معى على أن فى الحداثة شيئاً يتجاوز الآنية . ومن حقنا كدارسين أن نكتنه هذا الشىء .

شكرى عياد :

الدكتور **محمد بنيس** عنده تعقيب فيما يبدو .

محمد بنيس :

فى نظرى أننا نعانى ما يمكن تسميته زمن الانقطاعات . لأن الانقطاعية هى السمة الفاعلة فيه . أى السمة الغالبة على كل تحولاته . سواء كان ذلك على مستوى التحولات الشعرية الإبداعية أو التنظيرية . وأنا ـ هنا ـ أحاول ألا يتورط خطابنا فى القبول المطلق لمصطلح الحداثة . وأفضل أن نظل على حدودها . وهنا لابد أن يُمارس الوعى النقدى دوره الخلاق . ومن الصعب أن نبحث عن الحداثة كمفهوم داخل الممارسة الحداثية الإبداعية فقط . ما لم تكن هناك أسس نظرية تضبط الحركة . وإذن فليس هناك بدّ من سفر نظرى داخل سفر النص . ليتكامل البحث فى المسألة بمستوييها النظرى والتطبيق . وعلينا أن لا نخشى النظرية وأن لانقدس الممارسة على أساس أنها الحدود القصوى لوعينا . من هنا أستطيع أن أقول لا يمكن أن تستخلص الحداثة من استقراء للممارسة . بل يجب أن تكون الحركة حركة داخل الحداثة وخارجها معا . مع هذه الحداثة وضدها فى آن واحد .

وثمة توضيح لابد منه . فربما فُهم من حديثى السابق أننى حددت الحداثة على أساس علاقتها بالواقع . وفى الحقيقة فإننى لم أقصد هذا المعنى .

لقد قصدت أن منطلق الحداثة هو الواقع . أى الحداثة تكمن فى الممارسة . وثمة فارق بين الحداثة بوصفها تصورا وبين تجلياتها المتعددة بعلاقاتها المعقدة وتناقضاتها . إن العلاقة بين النص والواقع ينبغى طرحها بتأنٍّ وحذر . إذن . فى العمق . لماذا هذه الحداثة ؟ أقول : لأنه كان ثمة سعى لتبديل الحساسية والرؤية للواقع . وفى اعتقادى أن هذا لايمكن أن يتم إلا من خلال وعى نقدى بطبيعة الحال.أقول إن الحداثة لم ترتبط فقط بالتحليل النفسى ولكن بالماركسية أيضا . وهما

عنصران أساسيان فى فهم الواقع والإنسان . وهذه الحداثة لها « لا زمانيتها » بالطبع . بمعنى أن لها بنيتها . ولكن هذه البنية . أى « لا زمانيتها » . خاضعة للتحولات الزمنية .

كمال أبو ديب :

بالضبط . هذا ما أردت أن أشرحه .

محمد بنيس :

أنا لا أقرأ فى النص المستوى اللغوى مجرداً . بل إن هذا المستوى اللغوى هو المدار المبنين للنص بجميع العناصر الأساسية المكونة للنص .

عبد الوهاب البياتى :

يمكننى أن أضيف شيئاً . يخص حركة التحديث التى بدأت فى العراق . يتذكر جبرا أن الحداثيين العراقيين . السياب ونازك الملائكة وجبرا وأنا . كانوا يشعرون بضرورة التمرد والثورة على السلطة الأبوية والسلطة اللغوية . حقا لم يكن وعينا مكتملاً بهذه الحداثة أو بكل تناقضاتها . ولكن كان ثمة بذرة لتمرد أنضجته الممارسة والاحتكاك .

لقد كان الشعراء العراقيون كالرصافى والزهاوى والنجفى متمردين . لكن تمردهم كان استثنائيا هشا . فكانوا يعودون ثانية إلى أحضان السلطة . أما تمرد الحداثيين فقد كان تمرداً على الزمن بمفهومه الجذرى الصحيح الذى يرى أن كل تطور حركة إلى أمام .

جبرا إبراهيم جبرا :

أود أن أشير سريعا إلى شىء لمسناه كثيرا فى حوارنا . وكنت أود لو مررت به فى حديثى المستفيض منذ قليل . وهو أمر يتصل بالحداثة والتمرد على القديم . أو الثورة على هذا الشىء الذى كان يجب أن يتمرد عليه : هو الحس بالغموض والسر . إن الوضوح المطلق ليس حداثياً . وإنما « الحديث » هو الذى يعى أن ليس ثمة شىء واضح . منجز أو بسيط . ويجب على المبدع أن يقرر ذلك فيما يبدع . لأن الشاعر الذى يحدد المفاهيم بوضوح وبساطة . فى نظر الحداثى يقوم بعملية إغلاق لإمكانية التفسير والإيحاء والإشعاع . على نحو ما نرى لدى **شوقى وحافظ والزهاوى والرصافى** . العمل الحداثى يرى أن العمل الإبداعى ليس شيئاً منتهيا منجزاً ، بل هو إمكانية ايحاء وتأويل . وهو أمر نلحظه فى الرواية الحديثة التى تميل إلى ترك النهاية مفتوحة . إشارة إلى استمرار السر واستمرار البحث وتدفق الزمن . ليس ثمة جزم بشىء . وليس ثمة إنجاز نهائى .

أحمد عبد المعطى حجازى :

سألخص حديثى حول مسألتين :

أولا : ما أثاره الدكتور عبد السلام المسدى كلام مهم . أوافق عليه وأراه يصلح كمفتاح لطرح القضية . وحل إشكالياتها . وقد يخالفنى الكثيرون من الزملاء . ولكن أريد أن أوضح نوع موافقتى .

إذا كان العمل الأدبى أو النص هو علاقة بين القيمتين الدلالية وقيمة الأداء . فإن نصيب العمل الأدبى من الحداثة يتحدد بتوسع فى تغيير بنية النص ، ليقبل التغيرات التى تطرأ على نوع الرسالة التى يتوجه بها العمل الأدبى . لكنى ـ من ناحية ثانية ـ لا أرى استبعاد النوع الآخر ، وهو أن هناك حداثة تعدِّل نوع المضمون أو القيمة الدلالية . وأقترح أن نستخدم كلمة التعديل ـ أو التفجير ـ بدلاً من « التركيز » ، لأنه ليس هناك تركيز . وأتخذ بعض الأمثلة لتوضيح هذا فى الشعر المصرى . فشاعر كالبارودى ينظر إليه غالباً . إما باعتباره بداية الحديث رغم تقليديته . وإما على أساس نفيه واتهامه بأن ما صنعه قد أخَّر الشعر العربى . لأنه استق نموذجه من القدماء . وفى ظنى أن التعديل الذى أراد البارودى أن يجريه على القيمة الدلالية للنص أدى إلى تعديل آخر لغوى . جعله يعود إلى طريقة خاصة فى الأداء لم تكن معروفة فى زمنه . ولذلك أرى أن البارودى قد أحدث ثورة بتعديله للغة الشعر .

ثانيا : وهو خاص بما ذكره الأستاذ **جبرا إبراهيم جبرا** من أن قيمة النص الحديث ترتد إلى الغموض فيما ترتد إليه . أريد أن أقترح تعبيراً آخر . لأن هناك تيارات حديثة لا تعتمد على الغموض . بل تعتمد السطوع ، كالتيار التبنجيلى فى الشعر . والمسرح . والسينما . والفنون التشكيلية .

هذا الاقتراح يضع التركيب والبساطة فى قران واحد . لتحديد مدى حداثة العمل الأدبى . فبقدر ما يكون النص مركباً فهو حديث . وبقدر ما يكون بسيطا فهو تقليدى .

حمادى صمود :

أود أن أقول شيئاً عن المشروع الذى طرحه **عبد السلام المسدى** . وهو فى نظرى يمتلك قيمة فكرية توضيحية لكن قدرته الإجرائية محدودة . لأنه يطرح مشكلة أخرى هى مشكلة علاقة التحول فى المضمون والتحول فى الشكل . وهى مشكلة كبرى .

وثمة شىء أود أن أضيفه . وهو قد يكون قريباً من حديث الأستاذ جبرا عن الغموض . وحديث كمال أبو ديب عن عكس مسار الزمن . والانتقال من الخارج إلى الداخل كضوابط للحداثة . أقول : إن النص الحديث هو النص الذى يخرج من دلالة مغلقة نهائية . ويضع نفسه فى احتمال بنيوى ودلالىّ . أى النص الذى يفجر أكبر عدد ممكن من الدلالات .

كمال أبو ديب :

ولماذا لا تضيف أن الحداثة هى انتقال من الواحد إلى المتعدد على كل صعيد . سواء أكان دلاليا ، أم إيقاعيا ، أم تركيبياً .

شكرى عياد :

شكراً لكم جميعا . ويخيل إلىّ أن المرء يستطيع أن يقول بثقة إننا قد حققنا شيئا . لأننا بدأنا الندوة بأسئلة عن الحداثة ومفهومها . وانتهينا إلى مجموعة من الأفكار المتقاربة التى أغنت الموضوع وأضاءت كثيرا من غموضه وتعقده .

خصائص الأسلوب فى الشوقيات

بقلم : محمد الهادى الطرابلسى

منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١

عرض : محمد عبد المطلب

لقد استقرت اليوم نظرية الأسلوب كمعطى جديد للدراسات النقدية التى تتصل بالأدب وتستخرج ما فيه من قيم تعبيرية . وترصد ما فيه من خصائص . مستفيدة فى كل ذلك بالبعد التاريخى للبحوث اللغوية . وكان هدف عامة الأسلوبيين إعطاء عملهم خاصية منهجية . يمكن المتلقى من الفهم والتأثر . من خلال النسق التركيبى للأسلوب . مع الوعى بما يحققه هذا النسق من غايات جمالية . والملاحظ أن البحث الأسلوبى انطلق إلى ثلاثة اتجاهات :

الأول : يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب وهو ما أطلق عليه «علم الأسلوب العام» .

الثانى : الاتصال بلغة معينة لدراسة خصائصها الأسلوبية لرصد ما فيها من طاقات تعبيرية .

الثالث : دراسة لغة فرد من خلال نتاجه الأدبى بإخضاع لغته لأنواع من التحليل . بالاحتكام إلى معايير موضوعية . تفسر دون أن تقيّم .

وهذا الاتجاه الثالث هو السائد فى علم الأسلوب اليوم . وهو الاتجاه الذى يمكن أن تنسب إليه الدراسة القيمة التى قدمها محمد الهادى الطرابلسى عن خصائص الأسلوب فى الشوقيات .

وقد استهدف المؤلف من هذه الدراسة وصف نظام اللغة العربية فى طور من أطوارها لتبين ما فى قواعدها من ثبات أو تحول . ثم محاولة استكشاف حدود المستويات اللغوية فى الكلام . وتحديد وظائف اللغة فى بلورة هذه المستويات . ثم تركيز هذا البحث على شاعر معين هو أحمد شوقى . ليكون ذلك وسيلة إلى إبراز دور الفرد فى اللغة . والطابع التى تتسم بها فى شعره . ويسبق كل ذلك محاولة وضع أسس الأسلوبية التطبيقية فى اللغة العربية .

والمنطلقات الأساسية للمؤلف هى الشعر الذى يتميز – عنده – بالمضمون الفكرى أولا ثم إمكانية الأداء ثانيا . ثم اللغة التى تمثل المظهر الثابت فى الكلام بقواعدها الثابتة ونظامها المحكم . ثم الأسلوب باعتباره الجانب المتحول عن اللغة فى القاعدة النحوية . أو الصرفية . أو التركيبية . أو شيوع الظاهرة اللغوية أو اندثارها . أو استخدام الشحنات الدلالية التى تتغير من نص إلى آخر ومن عصر إلى عصر .

وقد أقام دراسته لشعر شوقى على استعمالاته التى تفرد بها مع جريانها على قواعد اللغة . أو تلك الاستعمالات التى خرج بها عن مألوف الاستعمال اللغوى . أو تلك التى ينعدم أثرها أو يقل فى النص . أو تلك التى تكون معاكسة لحركة التطور والتحول اللغوى مما يعود بها إلى وضعيتها . وقد يكون الاهتمام موجها إلى مقدرة الشاعر فى قصيدة دون أخرى . أو غرض دون آخر من خلال الانطباع . عند مباشرة النص .

وقد اتجه المؤلف إلى تركيز عمله فى ثلاثة أقسام كبرى . درس فى القسم الأول أساليب مستويات الكلام . ودرس فى الثانى أساليب هياكل الكلام . وأخيرا أساليب أقسام الكلام .

وفى القسم الأول يتدرج المؤلف من مدركات الحواس إلى ربط الشعر بحواس السمع والبصر واللمس . من حيث موسيقاه وحركاته وصوره . وهى التى تمثل محيط الكلام .

وشوقى فى محيط شعره لم يتقيد بمنطلقات محددة إلا فى موسيقى الإطار التى تتركز فى البحور والقوافى .

وفى موسيقى الإطار يسير المؤلف فى إحصائية تتبعية . يلحظ فيها النسب المختلفة لاستخدام شوقى للبحور . فنسبة الكامل ٣١٫٠٨ ٪ . والوافر ٩٫٤٥ ٪ . والطويل ٦٫٤٨ ٪ . والبسيط ٨٫٦٤ ٪ . والرجز ١٢٫٩٧ ٪ . والهزج ١٫٠٨ ٪ . والرمل ٨٫٣٧ ٪ . والخفيف ٨٫٩ ٪ . والسريع ٤٫٠٥ ٪ . والمقتضب ٠٫٥٤ ٪ . والمجتث ١٫٣٥ ٪ . والمتقارب ٥٫٦٧ ٪ . والمتدارك ١٫٣٥ ٪ .

كما يلحظ المؤلف التزام شوقى ببحور الخليل واحترام سننها . وأن أكثرها الكامل وأقلها المقتضب . وتدل المقارنة بين هذه النسب ونسبة استخدام القدماء والمحدثين لنفس البحور أن شوقى ينزع إلى المحافظة على الإطار الكلاسيكى . بملازمته النسب القديمة فى الوافر والخفيف والبسيط والسريع . وينزع إلى الخروج عن هذا الإطار فى الصعود بنسبة الكامل . والنزول بنسبة الطويل . ولكنه فى الرجز

يخالف القديم والحديث معا . وفى تتبع القوافى فى الشوقيات يعتمد المؤلف على الأبيات لا الأشعار . وجملة أبيات شوقى ذات القوافى المقيدة تبلغ نسبتها ٥ر١٥ ٪ . ومعظم شعره فيها من قافية الراء يليها النون . أما القوافى المطلقة فنسبة المجرى المكسور فيها ٨ر٣٣ ٪ . والمفتوح ٥ر٢٩ ٪ . والمضموم ٨ر٢٠ ٪ . والمجردة من المجرى ٥ر١٥ ٪ .

وبالنظر إلى أنواع القوافى حسب اطرادها بالاعتماد على الأشكال الصوتية العامة وجد أن نصف شعر شوقى قافيته موزعة على مقطعين . وثلث شعره على مقطع واحد . وهذان هما مظهر القافية المتوسطة الكثافة . أو ما فوق المتوسط بقليل .

ومعظم أصوات الروى مخارجها من أدنى الحنك إلى الشفتين . وأكثر الأصوات استخداما الراء والميم والباء والنون واللام والدال . كما هى عند عامة شعراء العربية . وتحرز شوقى فى قوافيه بالخروج عن نطاق القصيدة العمودية إلى الأراجيز والموشحات لا يعدو أن يكون تحررا مشروطا مقيدا . بل هو تأكيد لمحافظة الشاعر على ماسنه القدماء من أساليب الإطار فى مستوى الموسيقى .

وينتهى المؤلف إلى تقدم نسبة استخدام المجرى المفتوح وتأخر المضموم عند شوقى . الذى يخالف فى ذلك القدماء والمحدثين . ويلتفت المؤلف إلى أن ثراء قافية شوقى ليس كبيرا إذا قورن بالشعر الحديث . وإلى ارتفاع نسبة المقيد من القوافى بالنسبة للشعر القديم وانخفاضها بالنسبة للشعر الحديث . وهذا كله يؤكد أن شوقى كان همزة وصل بين مرحلتين كبيرتين . وفى الحديث عن موسيقى الحشو يعتمد المؤلف على العلاقة بين الدال والمدلول حيث يعالج أهم المظاهر الموسيقية التى ارتكزت على شقين : حد أدنى وهو الصوت المفرد . وحد أوسع وهو مجموعة الأصوات المختلفة المدى من صورة إلى أخرى .

ففى الإطار الدلالى الأدنى يلحظ تكرار الأحرف المهموسة وارتباطها بدلالة محددة نظرا لاحتياجها إلى جهد فى الإخراج .

أما الأصوات المعبرة بصفتها الثانوية فمنها الراء التى ارتبطت بدلالة التأزم والنزوع إلى الهول . ومنها اللام التى يكثر اقترانها بمعنى الهدوء والفتور .

ويلحظ المؤلف تكرار الأحرف المتجانسة والمتقاربة ودلالتها على المقابلة بين الغفلة والذعر . والخوف والإقدام . والتحرك العمودى والأفقى . والحركة والنشاط .

ويخلص من ذلك إلى أن خصائص الصوت المعزول فى الشوقيات . وإن انقطعت صلته بالدلالة . فإن ارتباطه بأصوات معزولة أخرى يكسبه صفة دلالية . أثر ربط الأصوات بعضها ببعض . وربط المعانى بعضها ببعض .

ويفيد المؤلف مما قدمته المباحث البلاغية القديمة فى البديعيات فى محاولة رصد بعض ألوان الأداء فى الشوقيات وما ينتج عنها من دلالة معينة . مع إعطاء هذه الألوان بعض تسميات مستحدثة . (فاستصحاب أصول الدال وأصول المدلول) يندرج تحته الترديد والتكرار ، من حيث قصد بهما تكرار الاستعمال فى السياق الواحد .

والترديد إذا جاء بعد مقادير منتظمة يكون أدق مما لو جاء بعد مقادير غير منتظمة ، وقد أفاد هذا الاستعمال ــ فى الشوقيات ــ التقارب كقوله :

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت
عينى فى لغة الهوى عيناك

كما أفاد التقابل بين الواقع والمتوهم كقوله :

سألت القلب عن تلك الليالى
أكنّ ليالياً أم كنّ ساعا

والتقابل بين الخاص والعام وبين التأكيد والتجريد . كما افادت المبالغة أحيانا .

وعلى هذا فالترديد مظهر من مظاهر تفجير الجديد من الطاقات الدلالية .

أما التكرار فيتمثل فى استخدام اللفظ مرتين فى نفس المعنى اللغوى بحيث يعبر عن عملية ضرب لا جمع . والضرب يمثل تكثيفا على مستويين : مستوى العدد وهو مادى . ومستوى الوظيفة وهو معنوى .

ففى مستوى العدد مثل :

أراعك مقتل من مصر باق
فقمت تزيد سهما فى السهام

وفى مستوى الوظيفة مثل :

يسأل الناس عندها الناس هل فى الناس ذو المقلة التى لا تنام ؟

فوردت (الناس) فاعلا ثم مفعولا ثم مجرورا .

وقد يكون الضرب عن طريق التسلسل مثل :

واستقيموا يفتح الله لكم بابا فبابا

وقد يكون هذا التكرار لضرورة لغوية ، ويتمثل فى حالة الاستئناف . ودفع الالتباس . أو لمجرد جمال الصوت . أو لمجرد ملء البيت .

ويطلق المؤلف على (الجناس) استصحاب الدال دون المدلول . والملاحظ أن نسبة الجناس التام فى الشوقيات ضئيلة جدا . وهذا معناه أن الشاعر يستخدم الامكانات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المدلول وتقريبه إلى الأفهام . وقلما يستخدم شوقى جناسا ليس له مدلولية ذات بال .

ويطلق المؤلف أيضا على ظاهرة «التقطيع» موسيقى الإطار الدلالى الموسع . حيث يدرس فيها موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلية التى تساهم فى بناء البيت أو إقامة قصيدة كاملة .

ويلاحظ أن التراكيب فى الشوقيات تتجانس فى مستويين :

مستوى عمودى ، حده الأقصى البيت ، وحده الأدنى الشطر ، وعلاقة البيت فيه أو الشطر تكون بما يليه من أبيات أو أشطر. ومستوى أفقى ، حده الأقصى الشطر وليس له حد أدنى معين ، وعلاقة التركيب فيه تكون بتراكيب أخرى فى بقية البيت . وفى المستوى العمودى ينزع شوقى إلى التقطيع فى القصائد الطويلة . ليخلق إيقاعا موسيقيا متميزا . يمثل وقفة تأمل واستراحة . لاستعادة النشاط قبل التمادى فى القصيدة . كما يساعد على خلق جو ملحمى هائل . يقوم على الاستقصاء دون الايحاء ، ويظهر ذلك بجلاء فى الهمزية النبوية .

والخلاصة أن الإطار الدلالى الموسيقى الموسع إنما هو تواشيح خاصة تُزرع فى الإطار الموسيقى العام فتزيد أصواته انسجاما ومضمونه جلاء . والملاحظ تناسب التقطيع العمودى مع وقفات التأمل فى القصيدة الطويلة . وتناسب التقطيع الثنائى مع مقامات المقابلة والازدواج . أما التقطيع الرباعى وما جاوزه فيتناسب ومقامات التفصيل والاستقصاء .

وتناول المؤلف المظاهر الموسيقية الخاصة حيث تعرض للقافية الداخلية والترصيع . ولاحظ أن شوقى فى كل أشكال الترصيع أجرى القافية الداخلية مغايرة للقافية العامة . ولم يكسبها طاقة دلالية خلاقة إلا إذا وسع استعمالها إلى أكثر من بيت ، فالقافية الداخلية لها وظيفة خاصة فى القصيدة تتمثل فى الربط بين القضايا بأشكال مخصوصة . وتبدو ظاهرة التدوير من حين لآخر ـ فى الشوقيات ـ مولدة موسيقى خاصة . مع سبك شطرى البيت فى قالب موحد . كما أنها تخرج القصيدة من نسقها العمودى الثنائى إلى نسق عمودى موحد الإطار .

وما درسه البلاغيون القدامى فى باب رد الأعجاز على الصدور والتذييل ، يدرسه المؤلف تحت اسم « موسيقى المقاطع والمطالع » . والمقطع هو المفرد المتخير لختام البيت . والإطار الذى يحتضن كل عناصر القافية أو بعضها . وموسيقاه من أهم الأشياء المثيرة للانتباه . والمطلع هو المتخير لصدارة البيت . وهو ـ أيضا ـ يلفت الانتباه إلى عدة نواح ، وإن كانت الموسيقى أضعفها . والتصدير يمثل ـ عند شوقى ـ عملية تركيز للاهتمام فى البيت . حيث إن اللفظ المعتمد فيه بمثابة اللفظ الجامع للمعنى .

والملاحظ أن شوقى لم يقدم شيئا جديدا فى موسيقاه . وإن لم تخل هذه الموسيقى من جمال . وهو جمال مستمد من السنن المتبعة والوصايا القديمة .

ويستمر المؤلف فى رصد بعض القيم التعبيرية فى الشوقيات . مع إفادته من البلاغة القديمة . خصوصا مادرس تحت باب المحسنات المعنوية . وأسماها هو « مستوى الملموسات والحركة » .

وأبرز أساليب التعبير عن الحركة ـ فى الشوقيات ـ المقابلة بين مبانى الأشعار ومعانيها ، ولكن طرافتها عند شوقى ليست فى وفرة استخدامها وكثرة اطرادها فحسب . وإنما فى تنوعها ومدى عمقها فقد استغل الشاعر إمكانات التقابل فى الرصيد اللغوى المشترك . واستنبط امكانات جديدة . بملكته الفنية الخالقة . وأخرجها فى مظاهر مختلفة ، وأحكم عناصرها ومنازلها من التركيب بتقدير المسافة بين بعضها ، حيث مثلت منبهات فنية ساهمت فى شعرية القصيدة ، وعززت موسيقى الإطار بإيقاعات عديدة غير مشروطة ، فكانت تولد صورا مسموعة ، أو تدعم البيت بخيالات مخصبة بتوليد صور مرئية .

ومن الأساليب التى استخدمها شوقى للتعبير عن الحركة « العكس والتناظر » « وعكس الترتيب » و « التناظر » و « قلب الوضعيات » و « الاطراد » .

وانطلاقا من مباحث علم البيان » على صورته القديمة ـ أيضا ـ يدرس المؤلف « الصورة » عند شوقى تحت اسم مستحدث أيضا هو « مستوى المرئيات » .

ويبدأ بالتشبيه باعتبار أن شوقى من شعرائه ، وأن غالبية صوره من بابه . وأن أكثر من ثلث تشبيهاته من باب التشبيه المرسل . ونصف أمثلة التشبيه المرسل ـ عنده ـ مرتبة العناصر . وغالبية الأداة فيه « الكاف » ثم « كأنّ » . والنظرة العامة للتشبيه المرسل عند شوقى ـ تسمح بإبداء الملاحظات الآتية :

١ ـ الصدارة للمشبه غالبا ولوجه الشبه أو الأداة نادرا .
٢ ـ المرتبة الثانية للأداة فى أكثر الأحيان . ثم وجه الشبه . ثم المشبه . أما المشبه به فلا يرد فى المرتبة الثانية .
٣ ـ المرتبة الثالثة للمشبه به . وفى النادر للمشبه . أما الأداة فلا ترد فى هذه المرتبة .

وورود التشبيه ـ فى الشوقيات ـ مرسلا بهذه الأهمية . واتسام عناصره بالمنطقية . مع غلبة العنصرين الرئيسيين . وغلبة « الكاف » فى بنيته ، يشهد بأن هذا اللون هو أبسط مظاهر التشبيه وأكثرها وضوحا . وهذا يفسر قوة طاقته الإخبارية . وضعف طاقته الإيحائية . مما يدل على اتصاله بالواقع الذى عليه شعر العرب عموما .

وقد يعتمد التشبيه على حذف وجه الشبه أو حذف الأداة ، أو حذفهما معا . ولكن يلحظ أنهما يتلازمان حضورا وغيابا ، وعموما نجد أن شوقى فى بناء صوره ـ يحرص على شيئين معا : إصابة الهدف بأقرب سبيل مع أبلغ التأثير .

أما بالنسبة للتشبيه المقلوب فإن حظه قليل فى الشوقيات . وهو يفضى إلى المطابقة التامة بين الموصوف وصورته بحيث يندمجان فى لوحة واحدة .

وعلى عكس ذلك يكثر التشبيه الضمنى مع تعدد أنواعه . ويفسر المؤلف هذه الوفرة بعمق نظرة الشاعر فى هذا التشبيه . وإن لم يسلم أحيانا من التعمية والغموض .

وتأتى الاستعارة فى مرتبة تالية للتشبيه بنوعيها « التصريحية » « والمكنية » . والأولى ترد ـ فى الشوقيات ـ مقيدة فى أغلب الحالات . ولا ترد مطلقة إلا نادرا . ففى هذه الاستعارة من المتعلقات ما يوجه نظر المتقبل إلى مواطن التشابه . ويخلص الصورة من الإبهام .

أما الثانية فهي أقل منها نسبيا . مع ملاحظة قلة أثر «التجريد» «والإطلاق» فيها . مما يسمح بتقرير أن استعارات شوقي «المكنية» غالبا ما تأتي «مرشحة» ، وهذا يجعل شكل الصورة بعيد المأخذ ، ودلالته بعيدة المرمى . بمقتضى التوغل في وصف المستعار دون المستعار له

ومصادر الصورة التشبيهية ـ عند شوقي ـ مضبوطة في صنفين :

المصادر التجريبية والمصادر الثقافية . والمصادر التجريبية تأتي من الطبيعة الجامدة ـ وهي أكبر مصادر شوقي ـ فكان يجسمها النور ومشتقاته . وقد استمد معظم صوره النيرة من القرآن . دلالة على نزعته الإسلامية العميقة .

كما تأتي هذه المصادر التجريبية من النبات والسوائل والتضاريس وإطار الطبيعة العام . وإن كان في النبات تميز بشيوع صورة «البان» وفي السوائل صورة الماء النازل من السماء والنابع من الأرض .

أما الطبيعة المتحركة فقد اعتمد فيها الشاعر الحيوانات المفترسة وخاصة الأسد والذئب . وعندما يعتمد الطيور فإنه ينظر إليها من حيث ميزتها وهي الطيران في الجو لا من حيث الشكل الخاص . وهو يتجه بنوع خاص إلى (القطا) و (البلبل)، ومن الكواسر يتجه إلى (النسر) و (الباز) و (العقاب) .

وبالنسبة للحيوانات غير المفترسة نجد (الظبية) أكثر ورودا مع إرتباطها بالمرأة الجميلة المعشوقة . ثم البقرة الوحشية .

أما الحشرات والزواحف فالنحلة أكثرها ورودا ـ في الشوقيات ـ ثم الحية الرقطاء مع ربطها بصورة الإنسان الخبيث .

ويقرر المؤلف أثر الطبيعة بمظهريها في الشوقيات . وبرغم تنوع العناصر التي اعتمدها في التصوير فإن منزعه واحد . فهو في اتجاهه إلى الطبيعة الجامدة ينزع إلى اقتباس الصور مما اتسم بالإشراق والخصب . وفي اتجاهه إلى الطبيعة المتحركة ينزع إلى اقتباس الصور مما اتسم بالعظمة والقوة والنفع كثيرا . ومما اتسم بالغدر كالذئب . والضرر كالحية . وتميزت الحيوانات التي اعتمدها في الجملة بانتمائها إلى حديقة مشرقية صحراوية بدوية .

ويعتبر الإنسان أحد مصادر التصوير عند شوقي . كممثل لوحدة متكاملة . مما يعطي للصورة صفة التشخيص . وقد لا يتحقق ذلك عندما تعتمد الصورة على هيئة من هيئات الإنسان . أو عضو من أعضائه . أو عرض من أعراضه . أو آلة من آلاته . أو أداة من أدواته . وعلى كل فشوقي نادرا ما يشخص مشبها أو مستعيرا .

وقد يعتمد شوقي في صوره على مصادره الثقافية التي وفرتها له نظرته في المعارف الإنسانية . وهذه المصادر ثلاث شعب : الآداب وتقتصر على الأدب العربي . وعلوم الدين . والعلوم الإنسانية وتقتصر على التاريخ . وتكاد تتساوى هذه المصادر الثلاثة في حظ اعتماد الشاعر عليها .

ومحاولة تحديد دور التصوير ـ في الشوقيات ـ جعلت المؤلف يبحث في طبيعة العلاقات التي يربطها الشاعر بين الموصوفات والصور الواصفة . ليتحسس الإتجاه الغالب في عملية التصوير . والدور الذي تؤديه الصورة مكتملة في بناء الشعر .

لقد كانت صور شوقي موزعة على العالمين : المحسوس والمجرد . وبحسب الدرجة التي يتجاذب فيها العالمان صور الشاعر وكذلك موصوفاته . وبحسب كيفيات انتقال الشاعر من المحسوس إلى المجرد والعكس، يتبين ما يميز صوره عن صور غيره . وقد اهتم المؤلف بانتقال الشاعر من نقطة إلى نقطة أخرى في نفس العالم . كأن يصف محسوسا بمحسوس . أو يصف مجردا بمجرد . وأسمى هذا الانتقال «تعويضا» لأنه يقوم بتنبيه المتلقي إلى زوايا نظر جديدة طريفة . تعوض فيها الصور الموصوف .

أما انتقال الشاعر من نقطة تنتمي إلى عالم، إلى أخرى تنتمي إلى ثان ، كأن يصف محسوسا بمجرد . أو مجرد بمحسوس . فقد أطلق عليه المؤلف «تحويلا» لأن الشاعر إذ ذاك يولد من الموصوف صورة مختلفة يعمل فيها الخيال كثيرا لبلورتها .

وفي الصورة الاستعارية تبرز علاقات التداعي ودلالاتها . ذلك أن هذا التداعي هو الذي يقرب بين الموصوف وصفته بسبب ارتباط أحدهما بالآخر عضويا . وإمكانية قيام أحدهما مقام الأخر والدلالة عليه . فالجمع بين الشقين هنا ليس بالتشابه وإنما بالتداعي . ودراسة الصورة القائمة على التداعي ـ في الشوقيات ـ استدعت تصنيفها إلى ثلاثة أنواع :

علاقات التداعي المبنية على المجاز . وتشمل المجاز المرسل والمجاز العقلي ، فالعلاقات المبنية على الحقيقة ويعني بها ـ المؤلف ـ الكناية بأبرز أنواعها من التلويح والإشارة والرمز والتعريض . ويضيف إليها الدوران[١] والتلطيف[٢] . وأخيرا العلاقات المبنية على الوهم وتمثلها التورية .

ويمكن الخلوص من دراسة الصور عند شوقي إلى الحقائق التالية :

١ ـ صوره عموما لاتحرك القارئ المنقطع عن البيئة العربية . أو المعزول عن مسيرة الحضارة العربية .
٢ ـ صوره محدودة المدى لا تتجاوز البيت الواحد . وتعرب عن نظرة تفككية للوجود .
٣ ـ صوره جزئية ضيقة الأفق لا يصف فيها الشاعر كل الدقائق في الموصوف .
٤ ـ صوره واضحة وتقرر أكثر مما تعبر .
٥ ـ وهي معهودة في الغالب . وليست دالة بذاتها وإنما بخلفياتها . والشاعر ينظر فيها إلى الحاضر بعين الماضي .

وينتقل المؤلف إلى القسم الثاني من الكتاب متناولا «أساليب هياكل الكلام» . حيث يرى أن النظر فيها هو نظر في ارتكاز مواد اللغة . وطرق توزيعها على شبكة الإرسال وكيفية تعايشها وتعامل أطرافها المختلفة بعضها مع بعض .

وهياكل الكلام ـ في الشوقيات ـ قابلة للدرس في فصلين فصل يصرف فيه عنايته للبحث في بنية القصيدة . وفصل يبحث فيه بنية الجملة .

وبنية القصيدة فى الشوقيات لا تتميز عنها فى الشعر العربى القديم إلا بمظاهر ثلاثة . تتجسم فى أصناف ثلاثة من أنواع الشعر : الموشحات . والمعارضات . والحكايات . وكل نوع منها ازدهر مع شوقى بشكل متفاوت . ولم يكن لها ازدهار بعده فيما عدا الموشحات . وكان حظ المعارضات والحكايات — فى الشوقيات . كبيرا . حتى كاد يخرج بهما الشاعر من باب أساليب البناء الشعرى إلى باب أغراض الشعر . ولعدم امتداد هذين الأسلوبين بعد شوقى قويت طرافتها عنده إلى حد كبير .

وبالنظر فى الهيكل الخارجى يلحظ المؤلف أن المعارضة عند شوقى ليست معرضا لقدرته اللغوية، وإنما هى عمل على إبراز قدرة اللغة العربية على الاحتفاظ بديباجتها الكلاسيكية فى العصر الحديث . كما أنها ليست أسلوبا اتخذه الشاعر ليثبت قدرته على محاكاة القدماء . وإنما هى أسلوب عمل به الشاعر على إبراز مدى ثروة التراث العربى الأدبى . وعمل به على الدعوة إلى مراجعته وتمثله . والمعارضة عند شوقى — مشهد تكميلى ينبنى على أصل لكن لا يتقيد به . ويتبنى بعض ما ورد فيه دون أن يقصر فى مزيد ثرائه . ولهذا يصح اعتبار المعارضة عنده قراءة جديدة للتراث . مع ملاحظة بروز شخصية شوقى فى معارضاته ووضوح عطائه فيها .

أما الحكايات فتتميز بنظمها فى فترة محدودة من حياته الشعرية بين سنتى ١٨٩٢ — ١٨٩٣ وهى الفترة الباريسية . ومن هذه الناحية فهى تستجيب للدراسة الآنية . وقد تضمنت ٥٥ حكاية، وجملة أبياتها ٧٤٦ بيتا . ومعدل الحكاية ١٤ بيتا . وأكثر من نصفها أراجيز مصرعة الأبيات متنوعة القوافى . ويلاحظ المؤلف قصر نفس الشاعر فيها . من حيث المدى . والخفة والحيوية . من حيث تنوع القوافى والثعلب هو أكثر الحيوانات مساهمة فى بناء الحكايات . يليه الحمار . ثم مجموعة تضم الأرنب، والذئب، والقرد . أما الطيور فهى الببغاء، والبلبل ، والبوم ، والحمامة ، والخفاش ، والطاووس ، والعصفور والغراب ، والقبرة ، والهدهد ، واليمامة .

والنظر فى بنية الحكاية . والمقدمة والإطار بما فيه من حوار وزمن ولغة . يؤكد ضعف حكايات شوقى بالنسبة للغربيين . ولكنها تظل قوية إذا قيست بالشعر العربى ومميزاته الخاصة . فضلا عن قيمها التاريخية والتعليمية .

ومن خلال **الهيكل الداخلى** يعالج المؤلف التراكيب عند شوقى . من حيث التقديم والتأخير ومقتضياتهما الصوتية والمعنوية . ويرى أن المقتضيات الصوتية هى كل ما اتصل بالواقع الحسى . فمن ألوان تغيير الترتيب فى الشوقيات ما اقتضاه مقطع البيت من الناحية الصوتية . ومنها ما تطلبه التوازن المراد إخضاع الكلام له . ومنها ما استدعاه اجتناب الثقل .

أما الأهداف المعنوية فهى لطائف المعانى التى كان التقديم والتأخير لتأديتها . وهى فى الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة . تلحق المعانى الظاهرة . فتزيدها تدقيقا وتأكيدا . عن طريق التخصيص والإبراز .

وقد أدخل المؤلف «الاعتراض والزيادة» فى مظاهر تغيير الترتيب فى عناصر الجملة . من حيث كان المقصود به تحويل أحد عناصر التركيب من منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل ، فزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبى عن التركيب يقطع هذا التسلسل .

كما تناول المؤلف «الحذف» باعتباره من أبرز عوارض الكلام المركب . وأوضح عناصره فى الشوقيات، حذف المسند إليه فى الجملة الاسمية . وحذف المسند والمسند إليه معًا فى الجملة الفعلية ، وحذف المفعول به فى الجملة الفعلية كذلك . ثم حذف النعت وحذف المضاف إليه . وحذف حرف الجر المتعدى به الفعل «أنْ و أنّ» وضمير المطابقة . وضمير الفصل وحرف النداء . ووسائل النفى أو النهى وأداة الاستفهام .

أما آخر عوارض التراكيب فهو «الثقل» . وقد اعتمد المؤلف فى رصده على مقياس ذوقه الشخصى . وإن كان هذا الثقل ليس وفيرا فى الشوقيات . بحيث يحتاج إلى معالجة خاصة .

والحديث عن «التعابير» يقتضى البدء بتحديدها . فهى الوحدة المعنوية الدنيا التى يحتضنها تركيب ما فى الكلام . ويمكن الاهتداء إليها بتقطيع هذا الكلام وبمراعاة تمام المعنى . وهى بمثابة المحور الذى يلتحم فيه اللفظ والمعنى .

ويستفاد من دراسة التعابير — فى الشوقيات كظاهرة أسلوبية — الوقوف على أثر الثقافة فيها من ناحية . وأثر الخلق الشخصى فيها من ناحية أخرى . مع ملاحظة مظهر خاص يقوم فيها بدور كبير وهو «التعبير الحكمى» .

ويمكن رصد أثر الثقافة — فى الشوقيات — من خلال التعابير الجاهزة المشتركة . والتعابير الجاهزة الخاصة . ومن خلال الاقتباس .

والملاحظ أن المؤلف لجأ إلى التقييم المعيارى — مخالفا المنهج الأسلوبى — وهو يعرض لبيان أثر الخلق الشخصى فى تعابير شوقى . مبينا ما وفق فيه وما أخفق . وقد خلص إلى أن تعابير شوقى فيها القدم والطرافة ، والأول تمثله تلك التعابير الجاهزة المشتركة . التى إذا استخدمها شوقى على هيئاتها المعروفة لم تدل إلا على ثروة رصيده الثقافى فحسب . أما إذا تصرف فيها فإنها تحيا من جديد . فتدل على ثروة ثقافته وحسن تصرفه فيها . كتلك التعابير الجاهزة الخاصة . التى تكاد تنحصر فى القرآن والأمثال والأشعار . وهى تؤدى دورا كبيرا من حيث إنها توقظ فى العربى والمسلم الحسَّ بعوالم محببة ليست غريبة ولا متبذلة .

أما الطرافة فتتمثل فى قوة التعبير ببلاغة التصوير . وذلك يتأتى بحسن الملاءمة بين أدوات التعبير وأهدافه .

ويمكن اعتبار الحكمة — فى الشوقيات — من أبرز مظاهر التعبير حيث بلغت جملة أبياتها ١٤٣١ بيتا بنسبة الثمن من كامل الأبيات وعددها ١١٣٢٠ ، وهى فى الغالب تعبير عن حقائق خالدة ، أو بديهيات مقررة ووضعيات مسيطرة .

ودور الحكمة — عند شوقى — يتمثل فى مقدمة القصيدة كمنبه إلى

الاتجاه العام الذى يتخير الشاعر السير فيه ، أو المثل الأعلى الذى يشترك فيه مع القارىء ، وقد تأتى فى بداية قسم من أقسام القصيدة ، فتلعب دور المنشط لطرفى التبليغ ، والضامن للتواصل بينها بجانب ربطها بين أقسام القصيدة . وعندما تأتى الحكمة فى الخاتمة تفرز عبرة المقصود ، وتمثل ملحمة الختام ، وقد تأتى الحكمة فى الشوقيات كأداة فصل أو وصل بين معنيين جزئيين .

ومن الممكن اعتبار الحكمة ــ عند شوقى ــ غرضا يقوم مع بقية الأغراض ، خاصة فى قصائد الرثاء . فالحكمة أسلوب من التعبير نهض به شوقى وطبع به شعره ، وهو فى ذلك لم يحى سنة قديمة فحسب ، وإنما توغل فى الاتجاه بشكل برهن على أصالة بالغة الأثر .

ويعرض المؤلف للأساليب الإنشائية ، ويلاحظ اعتماد شوقى على «الإنشاء الطلبى» كثيرا دون أسلوب «التمنى» ، وإجرائه بوفرة واضحة ، وفى مقامات مختلفة يعطيه طرافة خاصة ، وسر هذه الطرافة فى أن الحوار الذى تنبىء به ليس إلا من قبيل حديث الشاعر إلى نفسه وإلى المتقبل ، فهى خارجة عن أوضاعها اللغوية أبدا إلى وظائف جديدة . و«الإستفهام» يأتى كثيرا ــ فى الشوقيات ــ ومع كثرته لا يكاد يأتى لمعنى «الاستخبار» إلا فى ظاهر التراكيب ، فهو «مطلق» لا يحتاج إلى جواب . أما «الأمر» فأسلوب لا يعقد صلة ولا حوارا بين طرفين نصانيين ، وإنما عقد الحوار بين الشاعر والقارىء إذا ورد فى المطالع ، وإذا ورد فى غير المطالع يكون غرضه عقد الحوار بين المعانى الجزئية وغرض القصيدة الرئيسى . ويأتى أسلوب «النداء» بوفرة ــ فى شعر شوقى ــ مطلقا لا يقتضى تلبية ، لأن «المنادى» عنده موضوع فى القصيدة عادة ، وليس طرفا ثانيا يشارك فى بناء الموضوع ، ولذا لم نكن النداء ــ عنده ــ خارجا عن معناه الأصلى .

والخلاصة أن لغة النظم فى شعر شوقى كانت ملتزمة بحدود القواعد فى العربية فى بعض جوانبها حينا ، ومتحركة عن أوضاعها الأصلية حينا آخر ، ولكنها لم تخل من مرونة فى ثباتها ولامن استقامة فى تحولها .

ويأتى القسم الثالث من الكتاب متناولا «أساليب أقسام الكلام» والذى انصرفت فيه عناية المؤلف إلى دراسة الأقسام الثلاثة للكلام : الاسم والفعل والحرف ، وهى دراسة تستمد ركائزها من طبيعة الاستعمال عند شوقى ومدى الطرافة فيه ، من حيث المفردات بمبانيها ودلالاتها ووظائفها .

ويمثل «التنكير والتعريف» خاصية فى اللفظة يدور حولها البحث ، حيث يلحظ المؤلف وفرة ورود الأسماء المعرفة بـ (أل) لإفادة «الاستغراق» ، ولإفادة «كمال الصفة» ، مما يعطى مؤشرا دلاليا على أن هذه الأسماء تأتى للتكثيف الكيفى ، الذى يفضى إلى التهويل أو التمجيد أو ما إليهما بحسب المقام .

أما التعريف المحض بـ (أل) العهدية فإن «معهوده» لا يرد سابقا إلا فى ذهن المثقف لإفادة التخصيص ، ويبدو استخدام شوقى لهذا الضرب من التعريف كبديل للتعريف بالإضافة فى غالب الأحيان .

والنكرة المحضة ــ فى الشوقيات ــ يكون تنكيرها ظاهريا ، بينما هى تنزع فى الباطن إلى التعريف ، فقول شوقى :

شعوبك فى شرق البلاد وغربها
كأصحاب كهف فى عميق سبات

حيث ترد لفظة «كهف» نكرة فى الظاهر ، ولكن البيت لا يستقيم معناه إلا باعتبارها محذوفة الأداة (أل) التى تُعلقها بمدلول معين ، لا توحى به إلا الصورة القرآنية فى هذا المقام .

ويلحظ المؤلف نزعة غالبة ــ فى الشوقيات ــ إلى تعريف الاسم بوسيلتين معا : «العلمية» و«الإضافة» ، أو «التعريف بأل مع الإضافة» ، بحيث تفقد الإضافة طاقتها الأصلية فى التعبير ، وتكتسب طاقة جديدة للتعبير عن معان دقيقة أخرى .

وعلى كل فقد استطاع شوقى أن يولد الطاقات الدلالية فى الكلام باحترام قواعد اللغة حينا ، وبالتصرف فيها حينا آخر ، وذلك بتغليب ظاهرة على أخرى فى الاستعمال ، كتغليب الأسماء المعروفة بـ (أل) لإفادة الاستغراق على غيرها ، وكتغليبه معنى الكمال فى الصفة على مختلف المعانى التى يفيدها الاستغراق .

أما تجاوز قواعد اللغة فنجده فى ظاهرة التعريف حيث يجمع شوقى بين وسيلتين فى اسم واحد ، مع إفادتها فى نفس الوقت

والإكثار من الأعلام خاصية ــ فى الشوقيات ــ فهى تزخر بها ، وجل أعلامها من قبيل أسماء الأشخاص ، وأسماء الأماكن والبلدان ، وتكثر ــ على وجه الخصوص ــ فى المراثى والقصائد التاريخية والدينية والاجتماعية .

وورود أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الإخبار[3] ــ فى شعر شوقى ــ تساعد على ضبط الإطار الزمنى ، كما تقوم أسماء البلدان بتحديد الإطار المكانى . أما أعلام الإيحاء[4] فلا ترتبط بالموضوع ، وإن هى دلت على أزمنة وأمكنة ، فليست تفيد الدلالة على الظرف ، وإنما تؤدى وظيفتها لغير ما وضعت له فى اللغة ، وهى بذلك تساهم فى شعرية القصيدة . فإن هى دلت بحقيقتها ــ عند شوقى ــ فهى دلالة على مثل عليا مشتركة ، أو شخصية تترجم عن نظرة الشاعر للكون . وإن هى دلت بمصادرها فمصادرها الشعور الدينى ، والشعور العربى ، والشعور الوطنى عنده فى الغالب ، أما دلالتها الفنية فتتمثل فى مجيئها للتصوير أبدا ، يسوقها الشاعر حيث يريد صورة مرئية ، وإن كانت ذهنية فى نفس الوقت .

ومن ظواهر الاستعمال عند شوقى ورود الضمير عائدا على لاحق ، ويرى المؤلف أن هذا الاستعمال مختص بالشعر ، وأنه عند شوقى يختص بمنزلة معينة فى البيت وقليلا ما يرد فى منزلة غير معينة ، فهو تجوز يتولد عن الالتزام بقيدى الشعر الرئيسيين : الوزن والقافية عموما ، فكأن دخوله دخول الضرورة[5] .

وقد تحقق بهذا الاستعمال جانبان :

إيجابى : يتمثل فى إحكام الصلة بين مطلع البيت ومقطعه ، وإبراز

الطرفين بإشباعها بالدلالة ، أو إحكام الصلة بين طرفى المصدر فقط ، أو إفادة معنى الحصر أو التتميم ، أو التناظر ، وذلك إذا استخدم الضمير فى البيت الواحد فى مرتبته الأصلية مرة ، وفى غير مرتبته مرة أخرى كما فى هذا البيت

حسن فى أوانـــــه كـــــلُّ شىء
وجمال القـــريض بـعـــد أوانـــهِ

سلبى : يتمثل فى خرق قاعدة المطابقة بمعاملة غير العاقل معاملة العاقل والعكس ، أو الثقل فى التركيب ، أو ألتباس المعنى كقوله يمدح الرسول :

وإذا أجـــرت فـــأنت بـــيت الله لم
يـدخـل عـلـيـه المسـتـجـيـر عـداء

وعلى كل فإن (الضمير قد ساهم بقسط لا بأس به فى شعرية القصيدة فى الشوقيات ، وإن احتفظ الضمير العائد على لاحق بطابع مميز فيها .

وليس التجوز مقصورا على استعمال الضمير ، بل يتعداه إلى بعض جوانب المطابقات التى لم تتم فى الشوقيات على الوجه المشروط فى اللغة دائما ، ذلك أن القواعد تفصل بين العاقل وغير العاقل ، وتنص على وجوب معاملة هذا غير معاملة ذاك فى تقدير الجنس والعدد فيا تجاوز منهما الواحد . فالعاقل يختص بصيغ مختلفة باختلاف عدده إفرادا وتثنية وجمعا ، وباختلاف جنسه تذكيرا وتأنيثا ، بينما يلازم غير العاقل ـ إذا تجاوز الواحد ـ الإفراد والتأنيث فلا يتعداهما .

وقد خُرق هذا القانون فى قديم الاستعمال ، ولكن النزعة اليوم ـ هى احترامه بين الكتاب والشعراء ، لكن شوقى تصَرَّف تصَرُّف القدماء ، لارغبة فى تحويل الثابت ، أو استجابة لتحول ، وإنما إحياء للقديم باحترام ما كان عليه من تحول فى الأصل .

ومن مظاهر إشباع الألفاظ بالدلالة ـ فى الشوقيات ـ ورودها على صيغ غير منتظرة ، إما لكون الصيغ من المواد المعينة نادرة الاستعمال لذلك المعنى فى العربية قديما أو حديثا ، وإما لكون الشاعر استعملها لغير ما تستعمل له فى الأصل عادة . وليس المهم هنا التعلق بدلالة الألفاظ من حيث غلبة ظاهرة الإهمال عليها فى غير شعر شوقى ، أو من حيث تعليق الشاعر بها معانى شخصية جديدة فحسب ، وإنما هى متعلقة بدلالة الألفاظ ، من حيث ارتباطها بصيغ فى شعر الشاعر ، بصور مختلفة عما استعمله العرب .

ومن الملاحظ أن انتقال الشاعر من صيغة إلى أخرى ـ على العموم ـ كان فى أكثر الحالات مبنيا على إيثار صيغة نادرة على أخرى شائعة ، وفى قليلها كان مبنيا على تضمين صيغة معنى صيغة أخرى ، وكان فى أقل من ذلك مبنيا على استعمال صيغ شخصية لا أثر لها فى استعمالات العرب ، فخصائص أسلوب شوقى فى « دلالة المبانى » قوامها خصائص اللغة فى جانبها النادر المهمل ، وليس قوامها الدخيل على اللغة ، فالشاعر يواجه الظواهر اللغوية عادة ببدائل لغوية لا ببدائل شخصية .

وبالنسبة (لدلالة المعانى) نلحظ شيوع عتيق الاستعمال فى الشوقيات ، وهو ما يحتاج إلى إيضاح ، ذلك أن الألفاظ التى أجراها القدماء لمعان معينة وبقيت فى استعمالات المحدثين عموما دالة على تلك المعانى المخصوصة ، لا يبرز فيها طابع القدم بروزه فى الألفاظ التى يستعملها بعض المحدثين فى معانيها القديمة ، بينما يستعملها بعضهم الآخر فى غير تلك المعانى ، فلا يكون طابع القدم مهما فى ألفاظ الشاعر إلا إذا نزعت إلى الاحتفاظ فى شعره هو بأثر ما من دلالتها الأصلية على وجه مميز مخصوص .

ودواعى النزعة التقليدية عند شوقى تتمثل فى استغلال تنوع الدوال ، خاصة فيا يتعلق بظاهرة الترادف التى استغلها بشكل إيجابى ، واستغلال تنوع المدلولات بابتعاث الأصول المادية ، لبيان أن اللغة يمكن أن تتطور بدون أن يقضى هذا على أصولها ، وكذلك بابتعاث ما أهمل ولم يعوض ، وإن كان هذا الأخير محدود الأثر فى الشوقيات ، وذلك كاستعمال «المُعْلِم» للمتسم بسيماء الحرب .

وفى مجال «النبوّ والتمكن» نلحظ أن الألفاظ فى الشوقيات لا تصحبها الدقة والوضوح دائما ، فقد يرد اللفظ فى حالات قلقا فى منزلته بوجوه تعمى الدلالة وتفضى إلى الغموض ، فقد يفيد اللفظ معنى فى سياق ، ويفيد معنى آخر فى سياق آخرٌ ، وتتنوع المعانى كثيرا ، إلى حد تنقطع فيه العلاقة بين الدال وأى مدلول ممكن ، ويصبح اللفظ صالحا لكثير من المدلولات . ومع ذلك فإن تعدد وجوه دلالة اللفظ الواحد قد يكون أصيلا فى المعجم وشائع فى استعمالات العرب ، والدليل على ذلك استخدام شوقى لمادة «أمر» فقد أكثر من مفردها وجمعها لمعنى الحدث ، ولمعنى شئون السياسة ، ولمعنى الحل والعقد ، ولمعنى الملك ، ولمعنى السلطة السياسية ، ولمعنى شئون الدنيا ، ولمعنى النيابة .

وليس النبو مقصورا على هذه الحالة وحدها ، وإنما قد يرجع إلى اشتباه العلاقة حيث تأتى بعض الألفاظ لا علاقة لها بمدلول معين كقوله :

ومشى على يـــبس المشـــارق نوره
وأضـــاء أبـيض لـجُـهـا والأحـمـرا

فقد وصف الشاعر انتشار العلوم فى الأزهر بالنور الذى ينتشر فى البر والبحر ، وفصل بين أبيض اللجة وأحمرها ، أما الأبيض فواضح ، وأما الأحمر فلم يقع له المؤلف على مدلول مفيد[٦] ، وقد يرجع النبو إلى انعدام العلاقة بين الدال والمدلول فيبدو اللفظ كالمنبت ، كقول شوقى أيضا :

ضـجّت عـلـيك مـآذن ومـنـابـر
وبـكـت عـلـيك ممالك ونواح

حيث قطع الشاعر البيت بلفظ «نواح» الذى دل على معناه لفظ ممالك[٧] .

أما الألفاظ المتمكنة فهى تلك التى تناسب المقام ، والتى تساهم فى تقوية الدلالة بوجه خاص ، وهى بلا حصر فى الشوقيات .

ومن أساليب التصرف فى دلالة اللفظ « التخصيص والتعميم » ، وهو يتأتى بتخصيص العموم ، كعملية تخصيب للصورة الشعرية ، وبعث أنفاس جديدة فى الدلالة اللغوية ، وقد مكن هذا الأسلوب للغة ـ فى الشوقيات ـ أن تقوم بوظيفتها على أكمل وجه ، وجعل الشعر يغنم من إمكانياتها أوفر زاد . كما يتأتى بتعميم الخصوص ، الذى دخل فى أشعار شوقى مدخلا إيجابيا حينا فغذى صورةً أو قوّى دلالةً ، ومدخلا أقل إيجابية حينا آخر ، فلم يتجاوز تغليب استعمال ممكن على آخر متمكن ، دون أى تهديد لكيان اللغة أو تقويض لنظامها .

وأثر « الدخيل » فى الشوقيات ضئيل ، ويكاد يقتصر على المفردات ، وينحصر فى مظهرين : دخيل المعنى دون اللفظ ، ودخيل اللفظ والمعنى معا .

وتفسير قلة الدخيل فى الشوقيات يرجع إلى كونها شعرا ، ومظاهر الدخيل لا يتسع حقلها الدلالى ، ولا تكتسب طاقة الإيحاء والعمل فى النفس عموما إلا بالتمكن فى اللغة وقدم العهد فى الاستخدام ، فلا تجد مكانا فى الشعر لذلك . كما يرجع إلى أن شوقى نظم فى ظروف إحياء العربية والمحافظة عليها ، فكانت نزعته إلى ابتعاث اللفظ التقليدى ورجوعه إلى المعنى المادى قوية . كما يرجع إلى أن الشاعر لم تحف به من دواعى التعريب ما سيحف بالمتأخرين عنه من شعراء وكتاب .

ومع ذلك فليس فى شعره نزعة إلى مقاومة الدخيل مجاراة للعرب فيما يبدو أنهم سبقوه إلى استعماله ، أو حيث قصد الإخبار عنه بلفظ أجنبى بسبب شغور محله فى العربية . وعموما فألفاظ شوقى الدخيلة تميزت بخاصيتين : شيوعها فى كثير من اللغات محتفظة بأكثر أصواتها الأصلية ، وشيوعها فى استعمالات العرب بتلك الصور فى استعمالات شوقى .

ويتميز استعمال « الفعل » فى الشوقيات بخواص مميزة من حيث الحكم الإسنادى ، والذى منه « التنازع » ، حيث يعد هذا التنازع من أكثر الأبواب النحوية اضطرابا وتعقيدا وخضوعا لفلسفة عقلية خيالية ، وقد شاع فى شعر شوقى ، لكن لم تختلف مظاهره فيه ولا تنوعت أحكام المتنازع فيها ، بل كان فى الجملة متمثلا فى مظهر ينحصر فى إجراء عاملين اثنين يتنازعان معمولا واحدا ، وبناء التنازع على مقتضيات الإسناد . فالمتنازع فيه ـ عنده ـ مسند إليه حكمه الرفع دائما ، وورود العاملين فعلين والمتنازع فيه فاعلا . وحقيقة هذا الأسلوب ـ فى الشوقيات ـ تبرز لنا أمرين : اختصاص المتنازع فيه بقطع الكلام ، أى ورود المسند إليه آخر لفظ فى بيت الشعر ، متميزا بأهمية عروضية ، من حيث احتضانه للقافية وتتويجه للبنية والمعنى . وتقارب عاملى التنازع فى الدلالة ، أى ورود الفعلين ـ إلى جانب تنازعهما أو اشتراكهما فى مسند واحد ـ نازعين إلى الاتحاد فى الوظيفة الدلالية ، بحيث لا يأتى ثانيهما إلا لتأكيد معنى أولهما .

أما بالنسبة « للنسخ » فليس ـ فى الشوقيات ـ نزعة واضحة إلى أسلوب معين يختص به ، ولا أثر للتصرف الكبير فيها سوى بعض الأمثلة البارزة التى يأتى فيها ناسخان يتنازعان معمولا واحدا . أو كف الناسخ عن العمل ، أو قلب وضعيته فى العمل . وفيما يتصل باستعمال الفعل من حيث « الحكم التركيبى » فإن شوقى قد يعمد فى اللزوم والتعدى إلى التصرف فى حد كمال المعنى فى الفعل ، فيجرده من التتمة بينما هو فى الأصل يرتبط بها ، وذلك بحذف مفعول الفعل ، أو إلزام المتعدى بحذف الحرف الذى يتعدى به الفعل فى الأصل ، أو يعدى الفعل بحرف وأصله التعدية بنفسه .

وقد يبنى شوقى الفعل اللازم للمجهول ، وقد يكون الفعل المبنى قابلا فى اللغة للإلزام والتعدية بحسب السياق ، كفعل « سلا » ، فيصح فيه « سلا العاشق » ، كما يصح « سلا العاشق معشوقته » وقد ورد عند شوقى مبنيا للمجهول فى سياق يمحضه للزوم :

تمضى .ويـــــــلـــــحق من سلا
فى الـــغـــابـــرين من سلى

كما تصرف شوقى فى الحكم الإعرابى الذى يخضع له الفعل فى بعض الاستعمالات .

وكاد ينحصر تصرفه فى رفع المنصوب ورفع المجزوم .

وبالنسبة للزمن فالملاحظ ـ فى الشوقيات ـ خروج الماضى كثيرا إلى التعبير عن الدعاء خيرا أوشرا ، وخروجه إلى معنى الحاضر ، وإلى معنى العادة أو الديمومة .

أما المضارع فكثيرا ما يستخدم للتعبير عن الصددية ، أى لتصوير أحداث بصدد الوقوع ، أو للتعبير عن المضى .

ودور الفعل فى بناء القصيدة يمكن ضبطه وتحديد تفاعله مع الأغراض من خلال تتبع استعمالاته فى قصائد معينة كاملة ذات سياقات محددة . ومن خلال ذلك لاحظ المؤلف أن استعمال المضارع نادر فى مرثيات شوقى نسبيا ، مع كثرة فعل الأمر وروده فى مجموعات ، تقوم بدور التكثيف لمعان مخصوصة . و« الأدوات والحروف » لها دور خطير فى الأداء الشعرى عند شوقى . ويمثل « تقارض الأداتين فى المعانى » ظاهرة خاصة فيهما . وهذا التقارض يكون فى الأحكام النحوية كما يكون فى الدلالات المعنوية . وإن كان الأول منهما لا أثر له فى شعر شوقى . أما الثانى فهو من الظواهر الشائعة عنده ، خاصة فى أدوات الشرط والنفى والاستفهام . لكنه لم يكن تقارضا لكامل المعنى ، لأن التقارض الحق ينحصر فى إحلال الأداة محل أختها طردا وعكسا ، بينما كادت هذه الظاهرة ـ فى شعر شوقى ـ تنحصر فى إحلال الأداة محل أختها ولا تتعدى إلى عكسها . فبالنسبة لأدوات الشرط كان محور التقارض فى « إنْ » التى وقعت كثيرا موقع « إذا » الظرفية ، وقليلا موقع « لو » . وأما أدوات النفى فإن أبرز مظاهر التقارض ـ فى الشوقيات ـ هو ما كان منه بين الأداتين « ليس ولا » وهو تقارض حقيقى تأتى فيه « ليس » بمعنى « لا » . كما تأتى « لا » بمعنى « ليس » .

أما تقارض أدوات الاستفهام فلم يكن ـ فى الشوقيات ـ حقيقيا ولا متنوعا ، بل كان من باب تعويض أداة بأخرى ، تعويضا يصح طردا ولا يصح عكسا ، ولم يتعد إحلال «كم» محل أداة الاستفهام «متى» .

ومما يختص بالمضارع حرفا الاستقبال « السين وسوف » . وقد شاع فى تسميتهما مصطلح « التنفيس » ، لأنهما ينقلان المضارع من الزمن الضيق ـ وهو الحال ـ إلى الزمن الواسع وهو الاستقبال ، كما ذهب البصريون من حيث الدلالة إلى أن مدة الاستقبال أضيق مع « السين » من « سوف » . ولكن استعمال شوقى لهذين الحرفين لم يقيدهما بزمن معين كما فى قوله :

كــــلٌ مُسْــــرِفٍ جـــزعـــا
أو بـــكى . ســـيـــقـــصـــد

فالسياق هنا حكمى ، ولا معنى لتقيد الحدث فيه بزمن معين ، فضلا عن أن يكون وقوعه قريبا أو بعيدا ، وغالبا ما يستعمل شوق الحرفين للدلالة على حتمية الوقوع مع استوائهما فى طاقة الدلالة على المستقبل .

وتتميز أداة « دون » فى شعر شوق بوفرة الاستخدام ، وتنوع معانيها بحسب السياق ، وبورودها عادة ظرفا منصوبا . وقد أستخدمها أيضا فى معنى « أمام » ومعنى « أقل » ، ومعنى « غير » ومعنى « الاختصاص » ، ومعنى « بين » .

كما تتميز «يا» بوجوه من الطرافة فى استخدام شوقى لها فى صدارة الجملة ، وفى غير التركيب الندائى المعهود ، حيث جاءت فى صدر الجملة المبدوءة بفعل ماض يفيد الدعاء ، وفى صدر الجملة المبدوءة بحرف الجر «رب» ، والمبدوءة بـ «طالما » ، وقد أعطت فى كل هذه الاستعمالات إفادة التنبيه .

والمعروف أن (حروف الجر) هى وسائل تربط بين عناصر التركيب ربطا خاصا ، ولكنها فى الشوقيات تتميز بمرونة مميزة . وأبرز مظاهر هذه المرونة تعويض حرف بحرف ، أو زيادة حرف لا ينتظر ظهوره فى التركيب ، أو استخدامه فى السياق المحدود بوفرة بالغة أو ندرة بالغة . وهذه الزيادة الواردة فى الشوقيات على ثلاثة أنواع :

١ ـ استعمال حرف لا يدل فى التركيب على معنى فيكون دخوله كخروجه .

٢ ـ استعمال حرف وتكراره بحيث لا يفيد تكراره شيئا .

٣ ـ استعمال الحرف الذى يكون قد دل حرف آخر على معناه فى السياق .

وأكثر الحروف زيادة ـ عند شوقى ـ «مِنْ» فحرف « الباء » .

وقصيدة « مشروع ملنر» من أبرز القصائد التى استخدم الشاعر فيها الجر بالحرف كثيرا ، فقد بلغت ستة وخمسين بيتا تضمنت ما يقرب من مائة وعشرين حرفا ، وهذا الاستخدام يبرز ظاهرتين : ظاهرة عروضية صوتية تتمثل فى تخير الشاعر الروى المكسور . وظاهرة تركيبية معنوية تتمثل فى اختتام كل بيت بالاسم الظاهر المجرور بالحرف ، ما عدا البيت الرابع والخمسين حيث كان الجر لضمير متصل .

وقد ولد ذلك كثيرا من المتممات فى السياق ، مما جعل القصيدة نازعة إلى التحليل أكثر من التأليف ، كما تمثل تدقيق جوانب الموضوع ، مما أخرج كلام الشاعر فى مظهر منطق أكثر منه عاطفى .

وبالمقارنة نلحظ ندرة استعمال حروف الجر بوجه خاص فى قصيدة « مرقص » ، حيث تبلغ سبعين بيتا لم تتضمن إلا تسعة عشر حرفا للجر ، بينما المعدل العادى فى استعمال حروف الجر عند شوقى فى القصيدة يتجاوز عدد أبياتها كثيرا ، وهذا معناه أن استغناء الشاعر عن الجر يعكس النزعة إلى تصوير الحركة الحسية دون التفكير لمنطق ، والاتجاه إلى التأليف دون التحليل .

وبالنظر فى حروف العطف لا حظ المؤلف فى الشوقيات شيوع عطف الاسم المعرف بـ « أل » على الاسم المعرف بالإضافة . وكان ذلك وليد التقيد بالوزن والقافية ، مع ملاحظة تقارب المتعاطفين فى الدلالة . و« الواو » أكثر حروف العطف مرونة فى الشوقيات . فقد تعوض بـ « بل » ، و« لكنْ » ، و« الفاء » ، و« إذْ » ، و« حين » . و« حتى » . أما بقية حروف العطف فليست وفيرة الاستخدام كالواو ، ولا يولع الشاعر بترديد الحرف منها فى البيت ، أو فى مجموعة الأبيات ، ما عدا « الفاء » و« بل » . فالشاعر يردد « الفاء » كثيرا ، و« بل » قليلا فى السياق المحدد ، يفيد بهما التدرج ، وهو تدرج مقرون بسرعة وقوع الحدث ، أو سرعة تقدم القضية فى حالة الربط بالفاء . أما « ثم » فقد استخدمها شوقى أربعين مرة فى ديوانه ، وكان غالب استعمالها فى سياقات قصصية ، وهى موطن يؤدى فيه تسلسل الأحداث ـ من ناحية ـ وعامل الزمن ـ من ناحية أخرى ـ دورا هاما نسبيا .

والملاحظ أن مميزات الربط بين الجمل المستقلة ـ فى الشوقيات ـ يغلب فيه الربط المعنوى على الربط اللفظى . فالفصل فيها من العناصر التى تبين بوضوح أن العلاقة بين القضايا المطروحة هى علاقة توارد وتداع أكثر منها علاقة تسلسل وإفضاء . إذا دل الفصل على تمام الانفصال . وهى علاقة تجانس وائتلاف أكثر منها علاقة تنوع واختلاف . إذا دل على تمام الاتصال . هكذا يخلى المنطق فيها مكانه للعاطفة ، وتعوض فيها خواطر الذهن دقائق العلم .

وقد كانت « الواو » و« الفاء » أكثر وسائل الوصل . وليس لهاتين الوسيلتين فى اللغة معان متحجرة حتى نقول إن الربط بهما بمحض الكلام لاتجاهات معينة . أما إمكانية دلالة كل منهما على معان مختلفة فلم تصل إلى تلوين العلاقات بين القضايا فى شعر شوقى بألوان خاصة إلا فى حالات قليلة ، فكل منهما كانت بمثابة النقطة التى تنبىء بانقطاع حديث وبدء آخر .

وختاما فإن المؤلف قدم دراسة لسانية أسلوبية لشعر شوقى ، وتتبعه فى أقسام الكلام وهياكله ومستوياته ، وتأمله فى مداه وغاياته ، وأثبت أنه من خالص شعر العرب وصافيه لا تشوبه

شائبة ، إلا بقدر ما يلزم الوردة الجميلة من الشوك .

وكان لأساليب العرب الغالبة فى شعره أكبر الأثر ، لكنه أثر يزيد شخصية الشاعر تركيزا . وهذا الأثر كان يبدو ظاهرا أحيانا وخفيا أحيانا أخرى ، وهو فى حالة ظهوره متولد عن اختيار وخاضع لنسب فى الاطراد والشيوع مخالفة لنسبه فى الأصول . وفى حالة خفائه متمثل فى قوالب ذهنية مجردة استطاع أن يولد منها الشاعر قوالب شخصية محسوسة ، فكان أثر القديم عنده متسما بطابع التوليد بمقتضى هذا التصرف . وديوان شوقى فى الحقيقة قاموس حى لمفردات اللغة التى فقدت بعض مظاهر الحيوية فى الاستعمال ، وقاموس حى لهياكل الكلام الخلاقة دون غيرها ، وهو دستور حىّ لأساليب العربية فى نظم الشعر .

وقد تغذى أسلوب شوقى من رصيد ثقافى واسع ، فهو يعكس معرفة دقيقة باللغة العربية ، واستيعابا لمظاهر التصلب والمرونة فيها ، ودراسة مركزة لأساليب العرب فى أشعارها ، وإلماما وافيا بكبار الأحداث فى تاريخ مصر والعرب والإسلام ، وشعورا ساميا بالقيم الأخلاقية ، ونظرا سريعا فى طبيعة مشرقية بدوية ، ويكشف أحيانا عن نزعات إنسانية مشتركة .

كما تميز أسلوب شوقى فى شعره بالتوازن بين طاقتيه الإخبارية والإيحائية ، فكان مدار أسلوبه على أن يحفز الهمم إلى المعرفة ويوسع دائرتها ، ويوقظ الحس بالجمال ويهذب الذوق فى نفس الوقت . فحقق بذلك رسالة مزدوجة فكرية وفنية معا . وكل جهد الشاعر كان موجها إلى إثراء الرصيد الدلالى فى الكلام ، فدل كلامه بالمسموع والملموس والمرئى دلالته بالبنية الكلية والتركيب الجزئى ، كما دل بالمفرد والجملة دلالته بالنوع والوظيفة والصيغة .

وكان أسلوب شوقى فى حقيقته صراعا ضد اعتباطية الدال بتغليب الظاهرة اللغوية لتوفير أكثر ما يمكن من الدلالة فيها ، حتى بلغت علاقة الدال بمدلوله أقصى حدودها ، وتحولت من علاقة اعتباطية إلى علاقة مبرزة .

ودراسة شعر شوقى أكدت أن العربية تتميز بنظام مستحكم الأصول ، ولكنها تتميز فى نفس الوقت بالطاقة الكبيرة لا ستيعاب المظاهر التطبيقية المتنوعة .

كما تبين من الدراسة أن قوانين نظم الشعر التى استقرت مع أوائل النقاد العرب صالحة لنظم شعر المحدثين بلا زيادة فيها أو انتقاص .

وتأكد أن «العجز» ، بل «المقطع» فى بيت الشعر هو مركز الثقل فى القصيدة العربية ، وأن عملية التقطيع أبرز مميز للشعر فى كلام العرب ، وإذا تأكد ذلك سهل الاقتناع بدور شوقى الكبير فى تمييز الشعر العربى الكلاسيكى ، فتكون العملية الشعرية قائمة على ذهاب وإياب ينطلق فيها الشاعر من مقطع البيت إلى مطلعه ، فمن مطلعه إلى مقطعه مرورا بما بين الطرفين من حشو ، انطلاقه من مدلول الكلام إلى داله ، ومن داله إلى مدلوله .

وثبت من كل ذلك الزيف الذى تقوم عليه القضيتان الرئيسيتان فى النقد الأدبى : الشكل والمضمون من ناحية ، والطرافة والتقليد من ناحية أخرى . ذلك أن دراسة ما يسمى بالشكل هو الذى يولد شاعرية الشاعر ، وأنه بمقتضى ذلك يمثل مضمون الكلام الشعرى الحق . وفى تصوير الجمال وتذوقه لا معنى للطرافة والتقليد ، لأن جوهر الجمال واحد ، ومعانيه قابلة للوقوع فى قبضة الفنان أيا كان .

بهذا كله تكون الدراسة الأسلوبية قد تجاوزت التحقيق فى أسلوب الشاعر إلى إدراك العمق فى شعره ، وانتهت إلى تدقيق مفاهيم الأسلوب والشعر والتفنن فى عموم الكلام ، فإلى الإلمام بخصائص اللغة العربية فى نظامها ، فإلى الوقوع على مميزات الشعر العربى . فإلى تدقيق الموقف النقدى من الأثر الأدبى عموما . ولذا فهناك أمل كبير فى أن يكون لهذا اللون من الدراسة تأثير عظيم فى مستقبل البحث اللغوى فى العربية .

الهوامش :

(١) ويقصد به أسلوب الكلام الذى يعتمد الدلالة بعبارة أو جملة كاملة على ما يمكن الدلالة عليه بلفظ واحد وهو ما أسماه ابن الأثير جوامع الكلم : المثل السائر : ١ / ٩٦

(٢) ويقصد به استعمال اللفظ أو العبارة لغاية التخفيف من وطأة المعنى الموحش أو الحدث المريع . وقد يصل إلى حد استعمال الضد للضد . وهذه الطريقة فى الأداء هى ما سماها القدماء : الإرداف . انظر المثل السائر : ٣ / ٥٨ .

(٣) يقصد بها الأعلام التى ترد فى الكلام التقريرى الخبرى ودلالتها تكون غالبا على ذاتها .

(٤) يقصد بها الأعلام الواردة فى الكلام الإنشائى ، ودلالتها فيما وراءها من أبعاد .

(٥) إن اعتبار الضمير العائد على لاحق ضرورة شعرية غير صحيح على ما قال به النحاة وما جرى به الاستعمال ، ذلك أن هناك تفرقة بين عود الضمير على متأخر لفظاورتبة — وهذا هو الممنوع — وبين عوده على متأخر فى اللفظ دون الرتبة ، وهذا لا خلاف فى جوازه فى الشعر أو فى النثر ، انظر : مغنى اللبيب — ابن هشام : ٢ / ٤٩٢ .

(٦) الذى نراه أن الشاعر يجمع هنا بين البحر الأبيض والبحر الاحمر .

(٧) لا نعتقد أن هذا من النبو وإنما هو من ذكر العام بعد الخاص .

الشعر وصنع مصر الحديثة (١٨٨٢ - ١٩٢٢)

Poetry and the Making of Modern Egypt (1882-1922). by: Mounah A. Khouri.

Leiden: E. J. Brill, 1971.

تأليف : منح خوري

عرض : ماهر شفيق فريد

لعل أول مشكلة تواجه قارئ هذا الكتاب هي محاولة تصنيفه، أو محاولة الإجابة عن هذا السؤال: تحت أي باب يندرج؟ من الواضح أنه ليس نقدا أدبيا خالصا، وإن حوى لمحات نقدية هنا أو هناك. واضح أيضا أنه ليس كتابا في التاريخ - وإن كانت فيه فقر من هذا النوع - ولا في التاريخ الاجتماعي - وإن تضمن حديثا عن الشعر والمجتمع، والتيارات الذهنية والاجتماعية. ولئن خلف الكاتب قارئه - عند النهاية - في ذات الحيرة التي تجابهه وهو يفتح الصفحات الأولى منه، فلقد كان ذلك راجعا إلى خلل أساسي في الكتاب: إنه لا يملك تصورا واضحا للهدف الذي يرمي إليه، ولا يملك - بالتالي - استراتيجية نقدية تبقى على ما له دلالة وتستبعد ما عداه. إنه - إذا رققنا من حواشي القول - رسالة جامعية تقليدية تسعى، بطريقة أفضل قليلا مما هو مألوف في هذا النوع من الرسائل، إلى استخراج بعض ملامح العصر من شعره، وترى في الشعر مرآة لأحداث الوطن وتيارات الفكر. ليس ثمة تثريب على هذا الهدف، فهو - في حدوده المتواضعة - هدف مشروع ويمكن أن يكون مفيدا. ولكن الكتاب غير مرض من ناحيتين: فلا هو بالذي يحوى تحليلا نصيا يسوغ له الدخول في باب النقد الأدبي بمعناه الأمثل، ولا هو بالذي يقدم خلفية فكرية وتاريخية معمقة (من النوع الذي يعمد إليه لويس عوض في بعض مؤلفاته الأخيرة) وإنما هو يتأرجح بين هذين القطبين، دون أن يتوغل نافذاً في أيهما. ونحن لا نكاد نلتقي عبر صفحاته التي تجاوز المائتين بملحوظة نقدية واحدة تبقى في الذهن بعد أن نطوى الكتاب. كما أننا لا نجد أي إعادة تقييم لحدث من الأحداث، أو شخصية من الشخصيات التي حفلت بها أربعة عقود من الزمان. ولكن يبقى للكتاب أنه تعريف طيب للقارئ الأجنبي بقطاع من تاريخنا الحديث يجهله، وأنه يترجم - لأول مرة كثير من الأحيان - نصوص شعرية (وأحيانا نثرية) لم يسبق ترجمتها إلى لغة تشوسر وشكسبير وملتن.

يحدد المؤلف مجال بحثه في تصدير - له على الأقل مزية الإيجاز - فيقول: يفحص هذا الكتاب أعمال محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وخليل مطران، وعبد الرحمن شكري، وعباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، وعلي الغاياتي، وعدد من سائر الشعراء المصريين المبرزين في فترة الاحتلال البريطاني، مؤكدا القيمة الجمالية لشعرهم، ولكنه يركز أكثر ما يركز على أهمية شعرهم كمصدر لدراسة اتجاهات العصر من اجتماعية وذهنية».

كلام جميل، لولا أنه لا يتعدى حد النوايا الحسنة، لو كان منح خوري مهتما حقا بالقيمة الجمالية لهؤلاء الشعراء (وهي، في رأيي قيمة متواضعة) لقدم لنا قراءات مفصلة لإنتاجهم الغزير، وسلط عليها أضواء جديدة، ولكن أغلب ما يقوله عن هؤلاء الشعراء لايعدو أن يكون شرحا نثريا paraphrase لما قالوه بالوزن والقافية. وحقا إنه ينظر إلى شعرهم على أنه مرآة لاتجاهات العصر، ولكن هذه الاتجاهات - كما يتناولها - محدودة الدلالة، لا تكاد تثير اهتماما كبيرا لدى القارئ العربي، دع عنك القارئ الأجنبي. وعلة ذلك أنه لا يستخدم أي مواد جديدة في بحثه عن قضية دنشواي مثلا، أو قضية تحرير المرأة، ومن ثم لا يحوى كلامه عنهما أي إضافة إلى ما نعرفه من قبل. لكن ربما كان من الأفضل أن نعرض محتويات الكتاب أولا عرضا محايدا (وسنركز على ما يقوله عن شوقي) حتى لا نجبه القارئ بحكم لا تؤيده حيثيات.

يقول المؤلف في مقدمته، إنه قد قسم موضوعه إلى قسمين: الأول ينظر إلى الشعر على أنه، أساسا، معلول له علة، وانعكاس لأوضاع خارجية بعينها، ومن ثم يحاول أن يقدم تفسيرا عليا للمعاني الاجتماعية والذهنية المتجلية فيه. إنه يحاول الإجابة عن هذا السؤال: أي صلة للعوامل السيرية، والاجتماعية، والنفسية، وغيرها من مؤثرات البيئة، بالتعبير الفعلي عن هذه المعاني في الشعر العربي الحديث؟ أما القسم الثاني من كتابه فلا ينظر إلى الشعر من حيث هو نتاج علل خارجة عنه، وإنما - بالأحرى - على أنه هو ذاته علة تولد مؤثرات بعينها بحاجة إلى التحديد. وعلى ذلك تكون مهمة الناقد هي نقل انتباهه - في نطاق المادة الشعرية ذاتها - من مبدأ الاختيار الأول إلى المبدأ الثاني، ومن تصوره للشعر على أنه، أساسا، خبرة شاعر إلى تصوره على أنه خبرة قارئ. مرة أخرى نقول: كلام طيب، ولكنه لا يكاد يتجاوز حد التأطير النظري، ولا نجد في الكتاب أي انعكاس لهذه النظرة الجدلية الخصبة، أو نلمس أي تفاعل بين تجربة المبدع وتجربة المستقبل، إلا ما يقوله

المؤلف – فى هذا الموضع أو ذاك – عن استقبال الجمهور القارئ لقصيدة من القصائد .

ويحسن المؤلف صنعا حين يورد فى مقدمة كتابه بعض الأقضية النظرية التى ينطلق منها ، لتكون بمثابة البطانة الفكرية أو المهاد النقدى الذى تتحرك على مسرحه كلمات شعرائه . إنه يذكر النقاط الخمس التالية :

١ – «كلمة » الشاعر و «عالمه » :
يقع الشعر فى سياق اجتماعى ، كجزء من ثقافة ، وفى وسط . على أن الموضوعات التى يمثلها لا تطابق نظائرها فى العالم الفعلى . إنها لا تعدو أن تكون متصلة به (هنا يهيب المؤلف بإليوت فى كتابه **حول الشعر والشعراء**) . وفى مثل هذه الدراسة للشعر العربى الحديث ، تكون مهمة الدارس أن يحدد مدى العلاقة بين الأعمال الشعرية الكبرى من ناحية وبيئتها وسوابقها من ناحية أخرى .

٢ – إحداث مركّب من جميع العوامل :
فى الثقافات القومية الحية الصحية نجد دائما تفاعلا بين كافة مجالات النشاط الإنسانى وتأثرا متبادلا مستمرا بين قطاعات المجتمع . وعلى ذلك يستحيل أن نتقبل أى عامل مفرد (اقتصادى ، مثلا أو إيديولوجى) على أنه المقرر الوحيد للتغير فى نطاق أى ثقافة قومية . هذه – كما هو واضح – غمزة للنقد الماركسى . لكن الإنصاف يقضى أن نضيف أن ماركس وإنجلز لم يكونا غافلين عن تعقد العوامل الداخلة فى عملية الإبداع ، فردية واجتماعية ، وأنهما لم يزعما قط أن العامل الاقتصادى هو العامل الوحيد المؤثر (وإن منحاه مكان الصدارة بين العوامل) ، ولم يغفلا قط عن التفاعل المتبادل بين الأبنية الفوقية والأبنية التحتية . لكن دعوى المؤلف صائبة فى مجموعها .

٣ – القيم الجمالية والموقف الاجتماعى :
ربما كانت مهمة علم الاجتماع الأدبى هى أن يحاول – ما أمكنه ذلك – تحويل العنصر الشخصى فى الشعر إلى معادلات اجتماعية . لكن لئن كان اعتماد الخيوط والإيديولوجيات الأدبية على ظروف اجتماعية أمرا من الوضوح بمكان ، لقد كانت الأصول الاجتماعية للأشكال والأساليب والأجناس والمعايير الأدبية أعصى من ذلك على التحديد . وكما يقول رينيه ويليك وأوستن وارن فى مؤلفهما الكلاسى **نظرية الأدب** : «يلوح أن الموقف الاجتماعى يحدد إمكان تحقيق قيم جمالية معينة ، ولكنه لا يحدد هذه القيم ذاتها » .

٤ – «الجديد » فى مواجهة «التقليدى » :
الشعر من أكثر الفنون محدودية : نعنى أنه لا يستطيع أن يكون جديدا على نحو ما يمكن للتصوير، أو النحت، أو الموسيقى أن تكون جديدة . ذلك أنه إذا تسنى للشاعر أن يثوِّر وسيطه مثلما يفعل ممارسو الفنون الأخرى ، وأنتج فنا لفظيا منبت الصلة تماما بالمعانى النثرية والارتباطات الخارجية ، ودنا من وضع التصوير أو الموسيقى ، لكانت النتيجة الوحيدة لذلك هى أن يغدو فنه (شأن الدادية) منقطع الأواصر لا بالحياة فحسب وإنما باللغة ذاتها . على أن أغلب الشعر ، وأغلب الشعر العربى يقينا ، يستخدم لغة «ذات معنى » إن قليلا أو كثيرا ، وهذا يحميه من الانفصال التام عن ماضيه ، ويفرض حتى على الأشكال الجديدة فيه نوعا من الاستمرارية مع قواعد النحو والاستعمال السابقة . إن «جدة » الشعر فى أى لغة من اللغات مسألة نسبية .

٥ – المعايير الأدبية والأعمال الأدبية :
ليس أدب فترة من الفترات مجرد مجموعة من الأعمال الأدبية الموجودة ، وإنما هو إلى جانب ذلك – وبدرجة مساوية – مجموعة من قيم أدبية موجودة . إن المعايير الأدبية للعصر هى نقطة الانطلاق نحو تقويم العمل الأدبى الجديد . فهى تحدد الطريقة التى ينخرط بها عمل مُعْطَى فى سلك الأدب القومى .

على ضوء هذه الاعتبارات – المقبولة نظريا – يكرر المؤلف أنه سوف يدرس الشعر العربى الحديث «كانعكاس وقوة موجهة لاستجابة مصر ، اجتماعيا وذهنيا ، للاحتلال البريطانى » .

بعد هذه التوطئة يلقانا القسم الأول من الكتاب وعنوانه «الشعر وانبثاق الوعى القومى » ؛ حيث يرتد بنا المؤلف إلى الحملة الفرنسية على مصر ، وظهور محمد على ، وعصر إسماعيل . ويركز المؤلف ، مصيبا ، على **محمود سامى البارودى** باعتباره أنضج ثمرة ليقظة الوعى القومى ، فيترجم له ، ويذكر أقوالا لألفرد بلنت ، وألكزندر برودلى (محامى عرابى أمام القضاء) فى الثناء على قدراته الذهنية والدبلوماسية ، كما يتحدث عن وطنيات البارودى ، ويورد من رثاء **خليل مطران** له .

أما القسم الثانى من الكتاب فيحمل عنوان «رد الفعل ضد الاحتلال البريطانى : التيارات السياسية » وقد كسره المؤلف على ثلاثة فصول :

١ – الخلفية : أوجه التغير الرئيسية فى ظل الاحتلال .
٢ – حركة المقاومة ونشأة الوعى القومى .
٣ – الاتجاه الإسلامى : رد الفعل ضد الغرب .

يتحدث المؤلف فى هذا القسم عن مجموعة من الظواهر الثقافية ، منها إنشاء الجامعة المصرية (وقد بدأت أهلية) ، وإصلاحات **محمد عبده** ، وتوزيع التعليم ما بين مدارس دينية ومدارس عصرية ، وحركة الترجمة ونشر التراث ، وتطور الصحافة . كما يتحدث عن مجموعة من الظواهر السياسية ، كقدوم اللورد كرومر ، وتعاليم الأفغانى وتلميذه محمد عبده ، وعلاقة الخديوى عباس بمصطفى كامل ، وتعاقب إلدون جورست وكتشنر على مسرح السياسة المصرية بعد رحيل كرومر بخيره وشره .

على الصفحة الخامسة والخمسين يطالعنا وجه أحمد شوقى لأول مرة ، حيث يترجم له المؤلف ويتحدث عنه فى إطار حركة المقاومة ونشأة الوعى القومى . لقد كان ثمة صراع – صريح أحيانا مستخف أحيانا أخرى – بين الخديو عباس الثانى واللورد كرومر على السلطة . وقد اصطنع الخديو عددا من الكتاب والشعراء والدعاة لمساندة موقفه على صفحات الجرائد ، ولتوجيه النقدات – من وراء ستار – إلى المعتمد البريطانى . وكان أبرز هؤلاء الشعراء شوقى . فمنذ ١٨٩٣ حتى ١٩١٤ – وهذا التاريخ الأخير هو تاريخ خلع

الخديو ، ونفى شاعره إلى الأندلس – وشوقى هو الناطق بلسان مولاه . وربما لم يكن لمصدر من مصادر التاريخ مالأشعار شوقى من قيمة فى توضيح مشاعر عباس واتجاهاته إزاء الإنجليز والأتراك والوطنيين المصريين ودعاة الإصلاح الإسلامى والخلافة والدستور وغير ذلك من قضايا الداخل والخارج .

ولد شوقى فى القاهرة عام ١٨٦٨ (ما أرانا نقول إلا معادا من لفظنا مكرورا !) من سلالة عربية تركية يونانية جركسية . كان جده لأبيه من رجال البلاط على عهد سعيد . وكان أبوه موظفا حكوميا وإن يكن أدنى مرتبة ، وقد عاش فى بذخ،وبدد ما ورثه عن أبيه . على أن جده لأمه كان ، بدوره ، من كبار رجال البلاط ، جاء إلى مصر – فى شبابه – قادما من الأناضول ، حيث التحق بخدمة إبراهيم باشا ثم إسماعيل . وعندما توفى ، أسبغ الأمير عطفه على أرملته اليونانية الأصل ، وكانت قد جاءت مصر أسيرة حرب . وحين تم تحريرها صارت من وصيفات قصر الخديو . تحت رعاية هذه السيدة شب شوقى وقضى طفولة سعيدة . ولم يك قد تجاوز الثالثة عندما أدخلته جدته على الخديو إسماعيل . وقد حفظ لنا الشاعر وصفا لهذه المقابلة فى مقدمة الشوقيات (١٩٠٠) :

«كان بصرى لا ينزل من السماء من اختلال أعصابى ، فطلب الخديو بدرة من الذهب ثم نثرها على البساط عند قدميه ، فوقعتُ على الذهب أشتغل بجمعه واللعب به ، فقال لجدتى : اصنعى معه مثل هذا ، فإنه لا يلبث أن يعتاد النظر إلى الأرض . قالت : هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك يا مولاى . قال : جيئى به إلى متى شئت ، إنى آخر من ينثر الذهب فى مصر» .

دخل شوقى مكتب الشيخ صالح وهو فى الرابعة من عمره ، وانتقل منه إلى المبتديان،فالتجهيزية . ورأى له أبوه أن يدرس القوانين والشرائع فدخل مدرسة الحقوق فى ١٨٨٥ ، وبعد عامين فيها،ثم عامين فى قسم الترجمة بنفس المدرسة . تخرج فيها فى يونية ١٨٨٩ .

وخلال هذه السنوات بدأ ميله إلى الشعر يظهر ويتبلور ، وطمح إلى أن يكون شاعر الخديو ، وعبر عن ذلك بقوله :

«إنى قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء . والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا فى مقام عال ولا يرون غير شاعر الخديو صاحب المقام الأسمى فى البلاد ، فمازلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها على درج الإخلاص فى حب صناعتى وإتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال حتى وقفت بفضل الله إليها» .

عين شوقى فى الخاصة الخديوية مع أبيه ، ولم يحل عليه حول فى هذه الخدمة الشرفية حتى رأى الخديو توفيق أن يرسله إلى فرنسا كى يدرس الحقوق والآداب . وهكذا قضى الفترة ما بين يناير ١٨٩١ ونوفمبر ١٨٩٣ فى مونبلييه،ثم فى باريس ، مفتونا بكل ما تقدمه عاصمة النور لعقله وروحه وحسه من غذاء . وفى إحدى عطلاته الصيفية زار إنجلترا وقضى نحو شهر فى لندن : «نغشى من معالمها فى الحضارة ونشاهد من دوران دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينتهى إليه العظم والجلال فى هذا العصر» . خلفت هذه الأسفار أثرا باقيا فى نفس شوقى ، وأضاءت له – من أول يوم – أنوار طريقه .

عاد شوقى من أوروبا إلى وظيفته فى المعية الخديوية ، فى عصر توفيق ثم فى عصر ابنه وخليفته عباس الثانى .

أرسله عباس لينوب عن حكومته السنية فى مؤتمر المستشرقين بمدينة جنيف فى سويسرا ، حيث ألقى قصيدته الطويلة «**كبار الحوادث فى وادى النيل**» ، وهى من قصائده القليلة التى أعفاها العقاد من شواظ نقده ، بل أثنى عليها ثناء إيجابيا .

فلما خلع عباس فى **١٩١٤** صدرت الأوامر إلى شاعره بمغادرة البلاد . ولما كانت أمجاد العرب فى الأندلس قد ظلت تمارس دائما سلطانا قويا على فكره ووجدانه ، فقد آثر أن يسافر إلى برشلونة ، حيث ظل بها إلى أن يُسمحَ له بالعودة إلى مصر فى **١٩١٩** .

وبالرغم من أن شوقى طمح إلى استعادة مكانه فى البلاط بعد عودته ، فإنه لم يتمكن من تحقيق ذلك ، وكان عليه أن يتحول – بقية حياته – إلى راع جديد لفنه ، هو جمهور القراء فى العالم العربى . وفى ١٩٢٧ بايعه الشعراء والكتاب – وعلى رأسهم **حافظ إبراهيم** – أميراً للشعراء ، وكرس سنواته الأخيرة للإبداع الخلاق حتى توفى فى ١٣ أكتوبر ١٩٣٢ .

يتضح من هذا المجمل السيرى أن شوقى قد قضى أكثر من عشرين سنة من حياته الشعرية الخصبة فى بلاط عباس ، حيث كان موضع تكريم وصاحب قول مسموع ، لا يكاد يدانيه فيهما شخص آخر من المتصلين بالخاصة الخديوية .

على أن هذه المكانة ذاتها قد أوجدت على شوقى طائفة مهمة من الشعراء والكتاب ، نجموا من قلب طبقات الشعب المكافحة ، مثل **العقاد والمازنى وطه حسين** . ففى بحثهم عن شعر عربى حديث ، يعبر عن مشاعر ناظمه الذاتية وخبراته ، ارتأى هؤلاء النقاد أن أغلب شعر شوقى – خاصة مدائحه فى عباس – لا تخرج عن مجال محاكاة الأقدمين ، ولا ينم عن أصالة تُذكر . كان هذا الشاعر المبرز – فى رأيهم – مجرد «أداة» للقصر ، تنقل صوته إلى الجماهير بشعر كلاسى جديد ، لا نزاع على أناقته وبراعته الحرفية وصقاله . وقد عبر طه حسين عن ذلك فى كتابه **حافظ وشوقى** حيث يقول :

«قيّد شوقى ربة شعره هذه بنفسه منذ كان فى باريس ، فلما عاد إلى مصر ظهر أن القيد الباريسى لم يكن ثقيلا كما ينبغى . فأضيفت إليه قيود وأغلال ، وأصبحت ربة الشعر أسيرة الأمير لاتنطق إلا بما يريد وحين يريد . وكان الأمير ذكيا وكان الشاعر ذكيا أيضا . وإذا لم يتح للأمير أن يجعل من شوقى أبا الطيب كما فعل سيف الدولة ، أو فرجيل كما فعل أغسطس ، فقد يستطيع الأمير أن يستعين بشوقى الذكىّ على تدبير أموره الخاصة ، ويستطيع شوقى الذكى أن ينال حظوة الأمير بالسياسة إنْ لم يستطع أن يحبب إليه الشعر . وكذلك يصبح الشعر سمة لشوقى لاصناعة ، ويستحيل الشاعر إلى رجل من الحاشية . ورجل القصر يدور حول الأمير ، ويلتوى ما التوت سياسة الأمير ، يتحفظ فى حديثه العادى ، فكيف به إذا مات الأستاذ الإمام،أو قاسم أمين،أو مصطفى كامل ! وكيف به إذا جزع الشعب

لدنشواى ! وكيف به إذا طالب الشعب بالدستور ! هو شاعر الأمير فخير له أن يسكت ، فإذا لم يكن بد من القول فحق عليه أن يحتاط . ثم هو شاعر الأمير يجب أن يفكر ويتدبر فيما يحدث بينه وبين الناس من صلة ، يجب أنّ يقيس صداقته وعداوته وقربه وبعده برضى الأمير وسخطه » .

ومن وراء هذه الإدانة الشاملة تكمن المواجهة بين دعاة التجديد ودعاة التقليد . على أن شوقى قد صمد للهجمات العنيفة التى يمثلها هذا النقد وما جرى مجراه ، وصار أكبر شاعر عربى فى عصره بلا مراء . ومما له دلالة أنه قبل وفاة شوقى فى ١٩٣٢ ، كان قد انتخب ـ إلى جانب كونه أمير للشعراء ـ رئيسا لجماعة أبولو . وإنصافا له ينبغى أن نقول إن هذه الألقاب والمناصب لم يخلعها عليه حاكم ، وإنما معاصروه من الشعراء والكتاب من كافة أنحاء العالم العربى . ونجاح شوقى مرده أمران : أولهما قوة الموروث الشعرى العربى الذى يضرب فيه بجذوره ، إذا قورن بالطابع «النثرى» لأشعار العقاد وشكرى وغيرهما . والأمر الثانى هو موهبته الفردية التى تتجلى فى قطاعات كبيرة من إنتاجه الشعرى ، والتى أقر بها أولياؤه وأعداؤه على السواء . وما لبث هذان العاملان ـ وقد دعمهما أثناء الفترة الأولى من حياته الأدبية (١٨٩٣ ـ ١٩١٤) مركزه فى القصر ، والنفوذ المكتسب من صلته بحزب الخديو ـ أن جعلاه واحداً من أكثر الشعراء تأثيرا فى مصر الحديثة .

كان شوقى على ذكر من مركزه كشاعر للقصر . وقد عبر عن ذلك بصراحة مشجية فى قوله :

شاعر العزيز وما بالقليل ذا اللقب

وكان يعرف جيدا ما ينتظر منه . لقد تلقى دروس صناعته الشعرية على أيدى الشعراء الجاهليين وأساطين الشعر فى العصر العباسى . ولكى ينجح فى مهمته كان عليه أن يستعير تقنياتهم بعد تعديلها بما يتوائم وظروف الممدوح الجديد ، والحاجة إلى مهاجمة خصومه .

رسم شوقى صورة مثالية للخديو ، وأضفى عليها ألوانا وظلالا جذابة ، فى عدة قصائد من أول أجزاء **الشوقيات** وهى مهداة إلى عباس ، وإلى السلطان عبد الحميد .

ليس للخديو شخصية مستقلة الملامح فى هذه القصائد ، ومع ذلك فإنها ترسم له صورة ملكية ملؤها الجلال . قد لا ينجذب القارئ الناقد إلى الألوان الصارخة التى رسمت بها هذه الصورة ، ولكن القارئ العادى ـ من قراء الصحف والمجلات ـ خليق أن يتأثر بها ، خاصة حين تتوسل إلى مشاعره القومية والإسلامية :

وما زلت فى نادى الخليفة أولا وإن كنت فى نادى الخليفة ثانيا
ولو سئل الإسلام عما يريده لما اختار إلا أن تديما التلاقيا

وحين أثنى رياض باشا ، رئيس الوزراء ، على اللورد كرومر فى خطاب له ، استاء الخديو ودفع بشاعره لكى يرد عليه . هكذا نظم شوقى قصيدة نارية من تسعة وثلاثين بيتا بإيعاز من عباس ، وظهرت بلا توقيع فى جريدتى **اللواء** و**الظهير** فى نفس الوقت . وفيها يقول مخاطبا رياض :

خطبت فكنت خطبا لا خطيبا أضيف إلى مصائبنا العظام
لهجت بالاحتلال وما أتاه وجرحك منه لو أحسست دام
أراعك مقتل من مصر باق فقمت تزيد سهما فى السهام ؟
وهل تركت لك السبعون عقلا لعرفان الحلال من الحرام ؟
إذا الأحلام فى قوم تولت أتى الكبراء أفعال الطغام
فيا تلك الليالى لا تعودى ويا زمن النفاق بلا سلام

لم ترسم هذه القصيدة صورة عادلة لشخصية رياض وأخلاقه . وإنما نقلت غضب الخديو عليه . ولا أدل على تحريف هذه الصورة من قصيدة أخرى لشوقى نشرت فى جريدة **خيال الظل** (٤ مايو ١٩٠٧) يثنى فيها الشاعر على رياض ويصفه بالعظمة . على أن الأثر النفسانى والدعائى الذى أحدثته قصيدة شوقى الأولى كان هائلا . لقد ألهبت المشاعر ، وتداولتها الألسن ، فى وقت كان كرومر فيه فى ذروة قوته ، ولم يكن بمستطاع الخديو أن يناجزه إلا من وراء ستار .

وحين وقعت حادثة دنشواى فى ١٣ يونيه ١٩٠٦ ، اهتزت مصر من أقصاها إلى أدناها حتى اضطر طاغية قصر الدوبارة إلى الاستقالة فى ١٩٠٧ ، بعد أن ظل فى منصبه أربعا وعشرين سنة . وقد ألقت هذه الحادثة بظلال من الكآبة على حفل توديعه الذى أقيم فى دار الأوبرا فى ٤ مايو ١٩٠٧ . وفى هذا الحفل ألقى كرومر خطابا عدد فيه منجزات الإنجليز فى مصر ، وأكد أن الاحتلال سيدوم لفترة لا يمكن تحديد مداها . كما آذى الشعور القومى المصرى إذ وصفه بالجحود إزاء «أفضال» الإنجليز على البلاد .

أثار هذا الخطاب حفيظة الوطنيين المصريين ، وتناولته الصحف بالنقد والتعليق والتفنيد . كانت هذه فرصة ذهبية للخديو وحزبه كى ينتقموا من كرومر . وبرزت إلى الميدان صحيفة **المؤيد** ، رأس الصحافة الإسلامية المصرية،ومن أكثر الصحف توزيعا فى االعالم الإسلامى ، حيث كتب الشيخ على يوسف مقالة شديدة اللهجة فى الرد على كرومر ، وتلاه شوقى بقصيدة بعد يومين . لم يقتصر شوقى على تفنيد كلام كرومر نقطة نقطة ، كما فعل الشيخ على يوسف ، وإنما اتخذ من المناسبة تكأة للهجوم على كرومر وسياسته . وقد صوره فى مفتتح قصيدته طاغية مستبدا :

أيامكم أم عهد إسماعيلا أم أنت فرعون يسوس النيلا ؟
أم حاكم فى أرض مصر بأمره لا سائلا أبدا ولا مسئولا ؟

وصور شعور البلاد بالراحة عند رحيله :

يا مالكا رقّ الرقاب ببأسه هلا اتخذت إلى القلوب سبيلا
لما رحلت عن البلاد تشهدت فكأنك الداء العياء رحيلا

وألمح شوقى إلى خطاب كرومر فى حفل توديعه ، وإلى سكوت الأمير حسين كامل (السلطان فيما بعد) وغيره من الشخصيات المصرية ، عن «إهانة» كرومر للخديو إسماعيل ، وعدم تصديهم للرد عليه :

أوسعتنا يوم الوداع إهانة أدب . لعمرك . لا يصيب مثيلا

فى ملعب للمضحكات مشيد مثلت فيه المبكيات فصولا
شهد (الحسين) عليه لعن أصوله وتصدر (الأعمى) به تطفيلا
جبن أقلّ وحط من قدريهما والمرء إن يجبن يعش مرذولا

ويمضى شوقى يقول ، ردا على تحدى كرومر لمشاعر المصريين وقوله إن الاحتلال باق :

أنفرتنا رقاً يدوم وذلة تبقى وحالاً لا ترى تحويلا
أحسبت أن الله دونك قدرة لا يملك التغيير والتبديلا ؟

الله يحكم فى الملوك ولم تكن دول تنازعه القوى لتدولا
فرعون قبلك كان أعظم سطوة وأعز بين العالمين قبيلا

ويختم شوقى قصيدته بالرد على أغاليط كرومر فى صدد الإسلام :

إنا تمنينا على الله المنى والله كان بنيلهن كفيلا
من سب دين محمد فمحمد متمكن عند الإله رسولا

كذلك نظم شوقى قصيدتين أخريين عن كرومر . الأولى تتألف من أربعة وستين بيتا ، وعنوانها «**المناجاة**» وقد ظهرت منجمة على جزئين فى **الجوائب المصرية** فى ٣ و٤ ما يو ١٩٠٧ . والقصيدة الثانية تحمل عنوان «**وداع الشباب المصرى للورد كرومر**» وتتكون من عشرة أبيات ، وقد ظهرت فى صحيفة **خيال الظل** فى ١٠ مايو من نفس العام . وعن طريق براعة العبارة الشعرية ، وكلية النظرة ، واصل شوقى نقده المر لكرومر مستخدما التشخيص كوسيلة بلاغية فعالة تفى بغرضه فى هذه القصائد . لقد طابق شوقى بين ذاته ومختلف طوائف الأمة المصرية ، وأجرى قصائده على ألسنة أولياء كرومر وخصومه على السواء ، استثمر حادثة دنشواى وهجوم كرومر على الإسلام لكى يضمن تعاطف القارىء ، كما فى هاتين المقطوعتين :

«دنشواى إلى جنابه الرحيم»

يا لورد إن تلك آثار مخلدة فإننى أثر للعدل ملحوظ
لنشكرنك ما دام الخراب بنا والصنع عند كرام الناس محفوظ

«الدين الإسلامى إلى جنابه»

سافر على بركات الله مغتفرا لك السباب ومر القول والكلم
يا أجهل الناس بى علما ومعرفة إن التجاوز والإغضاء من شيمى

قلنا إن حادثة دنشواى وقعت فى ١٣ يونيه ١٩٠٦ . وكان الخديوى، وشاعره فى زيارة لتركيا وقتها ، وبهذا يعلل بعض النقاد صمت شوقى عن الحادثة فى حينها ، رغم أنها خلفت فى العقل المصرى جرحا عميقا ، عبر عنه قاسم أمين ـ وهو قاض ليس من شيمته الإسراف فى التعبير ـ حين قال :

«رأيت حينئذ عند كل شخص تقابلت معه قلبا مجروحا وزوراً مخنوقا ودهشة عصبية بادية فى الأيدى والأصوات . كان الحزن على جميع الوجوه ، حزن ساكن مستسلم للقوة .. كأنما أرواح المشنوقين تطوف فى كل مكان فى المدينة» .

على أن غياب شوقى عن مصر لا يصلح تبريرا لصمته ، إذ لم تكد البلاد تعرف شاعراً واحداً سكت عن تلك المأساة . والتعليل لوحيد المقنع هو أن يكون مولاه عباس قد آثر أن يتريث حتى يتبين اتجاه الريح ، وما إذا كان من الحكمة الجهر بالعداء لكرومر أم لا . حتى إذ صار من المؤكد ـ بعد عام ـ أن كرومر راحل ، زالت مخاوف الخديو ، ووسع شاعره أن ينشد :

يا دنشواى على رباك سلام ذهبت بأنس ربوعك الأيام
كيف الأرامل فيك بعد رجالها وبأى حال أصبح الأيتام ؟
عشرون بيتا أقفرت وانتابها بعد البشاشة وحشة وظلام
يا ليت شعرى فى البروج حمائم أم فى البروج منية وحمام ؟
(نيرون) لو أدركت عهد (كرومر) لعرفت كيف تنفذ الأحكام
نوحى حمائم دنشواى وروعى شعبا بوادى النيل ليس ينام
متوجع يتمثل اليوم الذى ضجت لشدة هوله الأقوام

ويختم شوقى قصيدته باستيحاء صورة الحزن الذى وصفه قاسم أمين ، والذى تلا تنفيذ أحكام الشنق والجلد علنا :

وعلى وجوه الثاكلين كآبة وعلى وجوه الثاكلات رغام

نشرت هذه القصيدة فى جريدة **اللواء** بتاريخ ٢٧ مايو ١٩٠٧ وفى الثامن من يناير من العام التالى ظهرت له قصيدة بلا توقيع فى نفس الجريدة . كانت مناسبة القصيدة هى حلول العيد السنوى لاعتلاء عباس عرش مصر ، وإفراجه عن المسجونين فى قضية دنشواى . ويخاطب شوقى الخديو فيقول :

شكرتك فى أجداثها الشهداء وترنمت بثنائك الأحياء
عار فظائع دنشواى وسبة غسلتها هذى اليد البيضاء

ولا نستطيع فى تقديرنا لقصائد شوقى هذه عن دنشواى أن نغفل عامل الزمن . لئن كانت فى مجموعها أقل قوة من قصيدته فى وداع اللورد كرومر . لقد كان ذلك راجعا إلى أنها أساسا استرجاع لحدث «تاريخى» ماض ، تصرم عليه عام فى حالة القصيدة الأولى وعامان فى حالة القصيدة الثانية ، أكثر منها استجابة فورية للحادث فى حينه . أضف إلى ذلك أنه ، عندما نشرت هذه القصيدة الأخيرة فى ١٩٠٨ ، كان عباس وإلدون جورست قد شرعا يتقاربان ، ومن ثم لم يكن من المستحسن ـ من وجهة نظر القصر ـ أن تخرج قصيدة شوقى شواظا من لهيب على الاحتلال البريطانى ، لا يبقى ولا يذر . والحق أن النقلة فى لهجة الشاعر ، النقلة من المرارة إلى الاعتدال ، لتتجلى فى الأبيات الختامية من هذه القصيدة الأخيرة . على أن مجرد ذكر حادثة دنشواى بعد عام أو عامين ، ومهما كانت لهجة الشاعر معتدلة ، ما كان ليخفق فى إضرام شعلة الكراهية فى قلوب المصريين وتجديد الشعور بالمهانة والإذلال .

كانت هدنة شوقى مع الإنجليز ، على أحسن الأحوال ، هدنة قلقة لا تبعث على الراحة . وقد آذنت بختام حين خلع الإنجليز عباس . وفى تلك المناسبة نظم شوقى قصيدة مبهمة ، حاول فيها كارها أن يسترضى من سبق أن هاجمهم ، كالسلطان حسين كامل والإنجليز . هكذا ضبط أوتار آلته المادحة ، وتغنى :

أأخون إسماعيل فى أبنائه ولقد ولدت بباب إسماعيلا ؟

وراح يثنى على الإنجليز :

حلفاؤنا الأحرار إلا أنهم أرق الشعوب عواطفا وميولا

وزاد فقال :

لما خلا وجه البلاد لسيفهم ساروا سماحا فى البلاد عدولا
وأتوا بكابرها وشيخ ملوكها ملكا عليها صالحا مأمولا

لكن الشاعر أخفق فى أن يخفى عن الإنجليز حقيقة مشاعره نحوهم ، واضطغانه عليهم للطريقة التى عاملوا بها مولاه . ويتجلى هذا الموقف الملتبس فى ختام قصيدته حيث يقول إنهم يلعبون على مسرح السياسة المصرية دورا ، وأن الرواية لما تتم بعدُ فصولا ولعله يعنى بذلك أنهم يضمرون ضم مصر إلى الامبراطورية البريطانية :

وانفض ملعبه وشاهده على أن الرواية لم تتم فصولا

على أن اللهجة الاسترضائية التى نظمت بها القصيدة جعلت البعض يتهم شوقى بأنه خائن لوطنه ومولاه على السواء . وقد دافع شوقى عن نفسه فكتب من منفاه قائلا إنه لا أحد سوى جاهل خليق أن يسئ فهم قصيدته ، ويغفل عن صوتها الداخلى الذى يحذر الشعب من تهديد الإنجليز لحريته . ويقول شوقى فى رسالة إلى أحمد شفيق باشا (أوردها هذا الأخير فى كتابه **مذكراتى فى نصف قرن**) إنه حسبه أن آلاف الشباب المتعلم الذى يفقه لغته قد أدرك معنى القصيدة ، وأن أغلبهم قد استظهرها . ويقول شوقى (فى عبارة تبعث على الابتسام) إنه لو كان بسمارك ذاته فى مكانه ، حين غضب السلطان حسين كامل من القصيدة غضبا فاق كل توقع ، لما وسعه أن يرحل عن مصر بكبرياء شوقى وعزته !

على أن كلمات شوقى هنا ـ وإن شابتها المبالغة ـ لا تخلو من صدق . فقد انزعجت السلطات البريطانية للتحذير الذى اشتملت عليه قصيدة شوقى ، ولما أحدثته من أثر قوى بين القراء ، ومن ثم كان نفيها له من مصر .

ومهما يكن رد فعل الإنجليز إزاء هذه القصيدة بعينها ، فإنها لا يمكن أن تعد سببا كافيا لنفى الشاعر . والأحرى أن نفيه كان راجعا إلى الأثر الكلى الذى ولده شعره السياسى والتعليمى خلال اثنين وعشرين عاما من الاتصال الوثيق بالخديو ، ومعاداته للإنجليز . فخلال هذه الفترة الطويلة لم يكن شوقى ناطقا بلسان مولاه فحسب ، وإنما كان أيضا أقوى صوت شعرى مناصر للخليفة العثمانى ، داع للمسلمين إلى الانضواء تحت لوائه . وقد لاحظ الدكتور **محمد حسين هيكل** ، فى مقدمته للجزء الأول من **الشوقيات** ، أن هذا الجزء يشتمل على ثلاث قصائد عن العرب ومكة والبعثة المحمدية ، وثمانى عشر قصيدة عن الخلافة والأتراك .

ينقلنا هذا إلى الاتجاه الإسلامى فى شعر شوقى . لقد كان مزيجا من الشعور الدينى والقومى والعرقى يربطه بالأتراك الذين كان يرى فيهم قادة روحيين للعالم الإسلامى . وحكاما شرعيين لمصر يمكنهم إذا استتب لهم الأمر ـ أن يرفعوا عنها أوهاق الاستعمار الإنجليزى الدخيل . أضف إلى ذلك أن الدماء التركية كانت تجرى فى عروق شوقى ، وأن الحكام الذين كان شاعرا ببابهم ينحدرون من هذا الأصل التركى . لاعجب إذن أن نراه يفخر بدفاعه عن الخلافة :

عهد الخلافة فى أول ذائد عن حوضها ببراعه نضاح
حب لذات الله كان ولم يزل وهوى لذات الحق والإصلاح

ولئن وسع الإنجليز أن يسكتوا عن مثل هذا الحماس للخلافة ، فقد كان محالا أن يسكتوا عن أبيات كهذه التى يهيب فيها بالسلطان عبد الحميد :

تستميح الإمام نصرا لمصر مثلما ينصر الحسام الحسام
فلمصر . وأنت بالحب أدرى . بك ياحامى الحمى استعصام
وإلى السيد الخليفة نشكو جور دهر أحراره ظلام
وعدوها لنا وعودا كبارا هل رأيت القرى علاها الجهام ؟
فارفع الصوت إنها هى مصر وارفع الصوت إنها الأهرام
وارع مصر ولم تزل خير راع فلها بالذى أرتك زمام

كان شوقى وحافظ على رأس الشعراء المصريين الداعين إلى تدعيم التضامن الإسلامى والالتفاف حول عرش السلطان . «شعر شوقى الإسلامى باب قائم برأسه ، يستحق دراسة مستقلة ، وقد درسه مثلا الدكتور أحمد الحوفى (**الإسلام فى شعر شوقى** ، القاهرة ، ١٩٦٢) والدكتور ماهر حسن فهمى (**شوقى : شعره الإسلامى** ، القاهرة ، ١٩٥٩) وغيرهما . لقد كان شوقى مشغولا ببقاء الخلافة العثمانية ، حريصا على حمايتها من الأعداء الخارجيين والأعداء الداخليين على السواء ، ومن ثم ثار على الشريف حسين ـ شريف مكة ـ حين طمح إلى الاستقلال عن الخلافة ، ونعى عليه تنكره للسلطان قبل اندلاع الحرب بينهما فى ١٩١٦ . فحين حدث تمرد فى الحجاز عام ١٩٠٤ ، وقيل إن الشريف هو القوة المحرضة وراءه ، أهاب شوقى بالسلطان أن يسحق حزب الشريف :

فى كل يوم قتال نقشعر له وفتنة فى ربوع الله تضطرم
أزرى الشريف وأحزاب الشريف بها وقسموها كإرث الميت واقتسموا
لا تجزهم منك حلما واجزهم عنتا فى الحلم ما يسم الأفعال أو يصم
كفى الجزيرة ما جروا لها سفها وما يحاول من أطرافها العجم
والاهو أمراء السوء واتفقوا مع العداة عليها فالعداة هم
فجرد السيف فى وقت يفيد به فإن للسيف وقتا ثم ينصرم

خُلع السلطان عبد الحميد فى ٢٧ ابريل ١٩٠٩ ، فكان ذلك مثارا لابتهاج كثير من الشعراء فى سوريا والعراق . ولكن أغلب الشعراء المصريين ـ وعلى رأسهم شوقى وحافظ ـ اتخذوا جانب السلطان المخلوع فى محنته . وكان شوقى ـ من خلال عمله فى البلاط ـ يعرفه شخصيا ، وكثيرا ما كان ضيفه المكرم فى تركيا . وقد كتب فى هذه المناسبة :

شيخ الملوك وإن تضعضع فى الفؤاد وفى الضمير
نستغفر المولى له والله يعفو عن كثير
ونراه عند مصابه أولى ببباك أو عذير
ونصونه ونجله بين الشماتة والنكير
عبد الحميد حساب مثلك فى يد الملك الغفور

وعندما ألغى مصطفى كمال نظام الخلافة فى ١٩٢٤ اهتز العالم الإسلامى لهذا الحدث ، وعلت أمواج النقاش وهبطت من حوله ، وراح شوقى (على خلاف **على عبد الرازق** مؤلف **الإسلام وأصول الحكم**) ينعى زوال المؤسسة السياسية القديمة . ويصور رد فعل المسلمين إزاء ذلك :

الهند والهة . ومصر حزينة تبكى عليك بمدمع سحاح
والشام تسأل والعراق وفارس أمحا من الأرض الخلافة ماح ؟
يا للرجال لحرة موؤدة قتلت بغير جريرة وجناح

نظم شوقى هذه الأبيات برغم إعجابه الكبير بمصطفى كمال وإيمانه بقدرته على إبقاء تركيا قوية فى وجه التحدى الغربى .

وقد ظل شوقى مقيما على ولائه للخلافة العثمانية ، ونظم فيها مثل قوله :

يا آل عثمان أبناء العمومة هل تشكون جرحا ولا نشكو له ألما
نحنو عليكم ولاننسى لنا وطنا ولا سريرا ولا تاجا ولا علما

وهو ما لا ينفصل عن موقفه المعبر عنه فى قوله :

كان شعرى الغناء فى فرح الشرق وكان العزاء فى أحزانه

ننتقل بعد هذا إلى القسم الثالث من كتاب الدكتور منح خورى «تيارات اجتماعية وثقافية» حيث نجد ثلاثة فصول :

٤ ـ الشعر والمجتمع .
٥ ـ مدرسة التعصير : خليل مطران .
٦ ـ عبد الرحمن شكرى .

فى هذا القسم يتحدث المؤلف عن فكر محمد عبده ، وقاسم أمين ، ولطفى السيد ، مع نماذج شعرية تعكس اهتمام الشعراء بقضايا الإصلاح الداخلى ، والشخصية القومية ، والتضامن المصرى ، والعدالة الاجتماعية .

هذا شوقى ، مثلا ، فى قصيدته «دمشق» يذكر بنى قومه بما كان للأمويين من أمجاد ماضية :

بنو أمية للأنباء مافتحوا وللأحاديث ما سادوا وما دانوا
كانوا ملوكا سرير الشرق تحتهم فهل سألت سرير الغرب ما كانوا
عالين كالشمس فى أطراف دولتها فى كل ناحية ملك وسلطان

ومن خير نماذج الشعر الذى يمدح أبطال الوطنية ، ويتوسل إلى مشاعر التضامن ، مرثية شوقى لمصطفى كامل التى تغنت ببعضها أم كلثوم :

إلام الخلف بينكم إلاما وهذى الضجة الكبرى علاما ؟
وفيم يكيد بعضكم لبعض وتبدون العداوة والخصاما ؟
ولينا الأمر حزبا بعد حزب فلم نك مصلحين ولا كراما
جعلنا الحكم تولية وعزلا ولم نعد الجزاء والانتقاما
وسسنا الأمر حين خلا إلينا بأهواء النفوس فما استقاما
شهيد الحق قم تره يتيما بأرض ضيعت فيها اليتامى
بلك الوطنية اعتدلت وكانت حديثا من (خرافة) أو مناما

واقترن هذا الوعى القومى بيقظة الضمير الاجتماعى ، وعلت الأصوات الداعية إلى إصلاح النظام التعليمى . كتب شوقى داعيا الأمة إلى احترام المعلم وتقديره :

قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا
أرأيت أشرف أو أجل من الذى يبنى وينشئ أنفسا وعقولا ؟

ومما يتصل بمسألة التعليم مسألة حرية المرأة التى غدت مثار أخذ ورد منذ نشر قاسم أمين كتابيه **تحرير المرأة** و**المرأة الجديدة** . وقد انحاز شوقى ـ برغم موقفه المحافظ عموما ـ إلى صفوف الداعين إلى أن تأخذ المرأة من التعليم والتدريب على معالجة شئون الحياة بمقدار :

هذا رسول الله لم ينقص حقوق المؤمنات
العلم كان شريعة لنسائه المتفقهات
رضن التجارة والسياسة والشئون الأخريات
ولقد علت ببناته لجج العلوم الزاخرات
كانت سكينة تملأ الدنيا وتهزأ بالرواة
روت الحديث وفسرت آى الكتاب البينات
وحضارة الإسلام تنطق عن مكان المسلمات
مصر تجدد مجدها بنسائها المتجددات

وعندما اغتيل رئيس الوزراء القبطى بطرس باشا غالى فى ١٩١٠ كادت تثور فتنة طائفية جزع لها عقلاء الأمة من المسلمين والمسيحيين على السواء ، وأدلى شوقى بدلوه فى المسألة وذلك بقصيدته القائلة :

قبر الوزير تحية وسلاما الحلم والمعروف فيك أقاما
قد عشت تحدث للنصارى ألفة وتجد بين المسلمين وئاما
أعهدتنا والقبط إلا أمة للأرض واحدة تروم مراما
نعلى تعاليم المسيح لأجلهم ويوقرون لأجلنا الإسلاما
الدين للديان جل جلاله لوشاء ربك وحد الأقواما
ياقوم بان الرشد فاقصوا ماجرى وخذوا الحقيقة وانبذوا الأوهاما
فبحرمة الموتى وواجب حقهم كونوا كما يقضى الجوار كراما

وكان من الدعاة إلى تضامن عنصرى الأمة شعراء آخرون : منهم إسماعيل صبرى ، وأحمد نسيم ، وولى الدين يكن ، وغيرهم .

وينتهى كتاب الدكتور منح خورى ـ شأن كل دارس أكاديمى يعرف واجبه ـ بخاتمة ، وببليوجرافيا ، وكشاف .

أراني فى ختام هذا العرض مدينا لقارئ **فصول** باعتذار . إذ لاريب عندى فى أن أغلب ما أوردته هنا معروف لدى القارئ ، لا جديد فيه . قرأه فى **العقاد** ، وفى **طه حسين** ، وفى **محمد صبرى السربونى** ، وفى عشرات الباحثين الذين أشبعوا شوقى ومعاصريه بحثا . هكذا نعود من حيث بدأنا ، ونطرح تساؤلاتنا الأولى : هل كان لدى المؤلف تصور واضح لهدفه ؟ وهل اصطنع الاستراتيجيات الكفيلة ببلوغه ؟ وأى إضافة إلى المعرفة يمثلها كتابه ؟

قبل أن أحاول الإجابة عن هذه الأسئلة أود أن أنوه ببعض فضائل الكتاب . إن سيطرته على مادته الغزيرة كما وكيفا (إذ لم يكن الإيجاز من فضائل **شوقى** و**حافظ** ومعاصريهما) طيبة ، وتبويب

الفصول ـ وإن يكن تقليديا ـ لا تثريب عليه . وإنجليزية المؤلف برغم هفوة هنا أو هناك ـ جيدة . وترجماته للشعر العربى إلى الإنجليزية حسنة فى مجموعها ، ولعلها أقيم أجزاء كتابه ، برغم بعض مآخذ سأشير إليها فى ختام هذا العرض .

لكن هذه الفضائل تتجاور مع نقص أساسى فى الكتاب هو أنه يخلو من أى حجة منطقية argument تلم شتات المبعثر من شعرائه . ما الذى يسعى المؤلف إلى إثباته أو دحضه ؟ أو ـ بعبارة أقل رقة ـ ما علة وجود الكتاب أصلا ؟ قد يقال إنه محاولة لإثبات أن الشعر مرآة للتيارات السياسية والاجتماعية والثقافية فى لحظة حضارية بعينها . لكن هذه الأطروحة ـ وإن تكن صادقة ـ من قبيل المسلمات التى استقر عليها الرأى منذ عهد بعيد ، وقامت الأدلة على صحتها فى عشرات الأعمال النقدية ، بحيث غدا صدور كتاب فى عام ١٩٧١ عن هذه القضية أشبه بمفارقة تاريخية anachronism

وقد يتواضع المؤلف درجة ـ أو نحن نتواضع هنا بالأصالة عنه ـ فيقول إنه لا يدعى أن كتابه يطرح فرضا ويسعى إلى إثباته ـ شأن الأعمال النقدية الأصيلة ـ وإنما هو مجرد دراسة مسحية لأربعين عاما من تاريخ الشعر العربى فى مصر ، تتخذ من الاحتلال البريطانى محور ارتكاز ، أو بؤرة تجمع ، أو إبرة جذب ، يدور حولها قطاع كبير من النتاج الشعرى للعصر . ومرة أخرى لا نرفض هذا المطلب ـ على تواضعه ـ ولكننا نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نسأل : أى جديد إذن يضيف المؤلف من حيث المادة التاريخية ، وقد عكف مؤرخون كثيرون على دراسة هذه الفترة فى السنوات الأخيرة ؟ أو نحن نسأل : أى تقويم جديد للنتاج الشعرى تطالعنا به هذه الصفحات ؟ وهل تتضمن أى قراءات نقدية نافذة لم يسبق إليها نقاد عصرنا ؟ واضح من الفصول التى عرضتها (أو اتخذت من حديث المؤلف عن شوقى نموذجا لها) أن الكتاب لا يفى بأى من هذين الأمرين . فلا هو تحقيق تاريخى مؤيد بالوثائق ، ولا هو تحليل نقدى بصير . إنه يخفق ، مثل نجمة ، على تخوم عالمين : عالم النقد الأدبى ، وعالم التاريخ الاجتماعى والسياسى ، ولكنه لا يمضى بعيدا فى أى من الاتجاهين .

وإذا كان لهذا الإخفاق من عبرة فهى الإبانة عن صعوبة هذا النوع من البحث الذى يبدو ، لأول وهلة ، سهلا واضحا . إن علم الاجتماع الأدبى فرع من أعقد فروع البحث ، لأنه يتطلب جملة أمور قلما اجتمعت لكاتب واحد : (١) موقف إيديولوجى محدد ـ ما بين أقصى اليمين إلى اليسار ـ يعين على النظرة إلى الفترة المدروسة من منظور فكرى واضح المعالم ، ولا يكون عائما أو غائما كما هو الشأن فى هذا الكتاب (٢) عدة تاريخية ترفدها معرفة مباشرة بالوثائق والمستندات والأضابير (مكاتبات العصر الرسمية ، صحفه وكتبه ونشراته ، رسائل الشعراء الخاصة والعامة ، أرشيف وزارات الخارجية ، إحصاءات السكان والمواليد والوفيات والزيجات والطلاق ، توزيع الأفراد من حيث الجنس والعقيدة والمهنة ، إلخ ...) (٣) حس نقدى مرهف يستطيع أن يستصفى ماله علاقة بالموضوع ويستبعد النوافل ، ويفرق بين ماله قيمة باطنة وما لا تعدو قيمته أن تكون وثائقية أو تاريخية . بأى من الموازين الثلاثة تزن الدكتور منح خورى ـ وأغلب كتابنا فى هذه الموضوعات ـ تجده ناقصا . فهو ليس مفكرا ، وليس مؤرخا ، وليس ناقدا . إنه باحث جامعى قرأ قدرا لابأس به ، ومترجم نقل قدرا لابأس به ، وهو بهذه المثابة يستحق مكانا على رفّ القارئ ، ولكنه مكان متواضع كما أن أغلب الشعراء الذين يتناولهم ـ باستثناء البارودى ومطران وشوقى وحافظ ـ شعراء ذوو إنجاز ، ولكنه إنجاز متواضع .

وإلى جانب هذا الخلل المركزى فى منهجية الكتاب ثمة عيوب صغيرة لا تستعصى على الإصلاح . فى الترجمة بعض أخطاء راجعة أحيانا ـ كما هو واضح ـ إلى نقص إلمام المؤلف بالعامية المصرية ، وهو ما يتضح فى ترجمته لبيت **محمد عثمان جلال** (ص : ٣٢) :

صدقنى حاجة ما تهمك وهى عليها جوز أمك

Believe me it's none of your business. It is your stepfather's affair.

هنا تضيع اللمحة الساخرة المتمثلة فى المثل الشعبى المصرى ، ويكشف المترجم عن نقص فى حس الفكاهة .

ويترجم المؤلف بيت شوقى (ص : ١٥٢) .

والشعر مالم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تقطيع وأوزان

If poetry is not recollection and emotion or wisdom, then it is not merely form and meter.

هنا ينبغى حذف كلمة form واستبدال كلمة Scansion بها ، إذ الأولى كلمة مدح لاقدح ، بينما الثانية توحى بمجرد توافر الوزن العروضى دون سواه من المقومات التى ترفع النظم إلى مقام الشعر ، وهو المقصود هنا .

ويخطئ المؤلف فى استخدام حرف الجر حين يقول (ص : ٨٢) : such a compromising position deprived the poem from having any serious effect.

والصواب deprived of لا deprived from

ويلاحظ أن المؤلف يورد تواريخ ميلاد **أحمد فتحى زغلول ، وعلى عبد الرازق ، وطه حسين** ، دون إشارة إلى تواريخ الوفاة ، خلافا لما جرى عليه مع غيرهم . وحقا إن طه حسين كان على قيد الحياة حين ظهر كتابه ، ولكن الجميع قد غدوا الآن فى ذمة الله ، ومن ثم كان من المرجو أن يستكمل هذه النقطة فى طبعة قادمة .

وأخيرا ألاحظ عددا من الأخطاء المطبعية ، هذا بيان ما قيدته منه ، عسى أن يتداركه المؤلف فى المستقبل :

الصفحة	السطر	خطأ	صواب
٥٤	١٢ هامش	Fatitudes	attitudes
٦٥	٩	its	it
٩٣	١٥	n	in
١٤٢	١٢	Abu Tamman	Abu Tammam
١٧٢	٣١ (هامش)	the	تحذف
١٨٢	٩	inity	unity
١٨٥	٥	face	fade

Finally we offer reviews of two recent books, one regarding **Shawqi's** poetry as a mirror of his times and the other regarding the poetry as a linguistic structure, where the centre of value is stylistic characteristics. The books in question are **Mounah Khouri's Poetry and the Making of Modern Egypt,** here reviewed by **Maher Shafik Farid,** and **Mohamed Abdel Hadi al-Tarabulsi's Characteristics of Style in al-Shawqiyyat (Poems of Shawqi),** reviewed by **Mohamed Abdel Moutalib.** This rounds up our issue and the reader is invited to put his own questions on what has been said about **Shawqi's** poetry and on what still remains to be said.

Translated By: MAHER SHAFIK FARID



Next to **Samaan's** essay is **Mona Mikhail's** analysis of the intellectual and social content of **Shawqi's** play **Madame Hoda.** The writer's approach is similar to **Samaan's,** with emphasis on **Shawqi's** attitude to women and the sympathy shown in this play for her cause. **Shawqi** succeeds in giving artistic form to his support of women's emancipation and the play offers characters that are vividly portrayed as well as opening up new vistas for comedy and for poetic discourse alike.

Following these studies of **Shawqi's** drama we come to a different domain, viz. The impact on **Shawqi** of earlier poets and his own impact on other writers. The question of influence is not regarded here from the perspective of comparative literature, though it has some links with it, but rather from a historical perspective stressing the influence of some public events on **Shawqi's** poetry and **Shawqi's** own influence on contemporary and later poets. Thus **Mahmoud Ali Meki** writes on **«Andalusia in Shawqi's Verse and Prose».** The writer discusses at length the influence of Andalusia on **Shawqi's** work throughout his career: as a tyro, a student in France and back in Egypt up to 1914. Highlighted are **Shawqi's** links with European romantic poetry. his **Muwashahat,** his articles on Andalusia and his imitations of Andalusian poets. In the second part of the study, we follow **Shawqi** in his Andalusian exile and his life in Spain, from early 1915 to 1919. The essay sheds light on **Shawqi's** relationship to Spanish culture and on the Arab heritage in Andalusia alike. It studies **Shawqi's** work in exile: his lyrical poetry (comprising **Muwashahat** and **Qasid),** his historical narratives contained in **Arab States and Great Men of Islam** and his prose works chief of which being the play **The Princess of Andalusia**

While **Mahmoud Ali Meki's** essay reveals the impact on **Shawqi's** verse and prose of a particular historical experience, the next essay, by **Ali al-Shabi,** deals with **«Shawqi's Influence on Tunisian Poetry in the First Three Decades of the Twentieth Century».** The method adopted in this study is similar to that of **Meki** in that it is mainly historical, making use of facts and documents to trace **Shawqi's** influence on the intellectual and literary life in Tunisia. Chronologically speaking, the impact dates back to the friendship that linked **Shawqi** with sheikh **Abdel Aziz al-Thaalibi,** a Tunisian nationalist leader who spent part of his life in Egypt. The study traces **Shawqi's** influence on the revivalist poets of Tunisia such as **Mohamed al-Shazly Khaznat Dar, Saed Abu-Bakr** and **Mustapha Khareef.** It also dwells on **Shawqi's** influence on some romantic poets, foremost of whom is **Abul Qasseem al-Shaabi,** author of **«The Lost Paradise»,** a poem some of whose stanzas recall **Shawqi's «The Woods of Bologne».**

Finally we conclude with **Saleh Jawad Altoma's «Shawqi and his Works in Selected Western Works of Reference».** The writer traces the European interest in **Shawqi's** poetry in the form of translations and studies, from the late nineteenth century to the present day. **Altoma** calls attention to the growing interest in **Shawqi's** poetry in orientalist circles, following The Second World War, as part of a wider interest in modern Arabic literature in general. The essay concludes, nevertheless, that translations and studies of **Shawqi's** work are still few in number and that there is still much work to be done in the way of presenting him to the common European reader through poems of a universal human appeal. Appended to the essay are two bibliographies, one of **Shawqi's** poems translated into foreign languages and the other of the most important studies of **Shawqi** in languages other than Arabic.

Ahmed Shawqi is the unity around which various methods, in this issue. revolve. The diversity of approaches exemplified testifies to the richness of possibilities his work offers. As we have seen, there are studies of his «poetic competence» and of the constant elements that make him «the poet of language **par excellence».** At one end of the spectrum **Shawqi** may be regarded as:

The poet of the prince and this is no small title
(English version by **Mounah Khouri)**

at the other end we may look for the intrinsic aesthetic value, transcending «the prince» and his times. Interest in **Shawqi's** poetry as a linguistic structure is here juxtaposed besides structuralist and stylistic analyses, highlighting the qualities of «balance» and «interweaving» in his verse. Related to these values are certain constitutional elements linking the efficacy of the «absent text» with the flux of the «poetic memory». Contrasted with these structuralist and stylistic analyses are historical interpretations and sociological approaches underscoring the interdependence of poetry and the age and regarding **Shawqi's** poetry as a reflection of a given historical moment. Through the dialectic relationship of these different approaches we may reach certain conclusions about «the poeticality of **al-Shawqiyyat** (Poems of **Shawqi)** », about his classicism (as a dramatist) and about his traditionalism, in the light of his literary competence as well as the literary genres he tried his hand at. The essays mentioned also throw light on some questions of influence and on the authenticity of documentation.

In the diversity of approaches represented, **Shawqi's** texts are seen as a fixed **donnée** just as the approaches look like symmetrical or juxtaposed mirrors reflecting certain aspects of one **donnée,** from different angles and on a number of levels. In as much as this juxtaposition (or symmetry) enriches **Shawqi's** texts, it gives our issue unity in variety.

The **«Literary Scene»** section offers a dialogue between nine poets and scholars from Palestine, Iraq, Syria, Tunisia, Morocco and Egypt. The theme is **«Modernism in Poetry»,** an issue to which **Hafiz Ibrahim-Shawqi's** fellow-traveller on the path of poetry-made reference when he wrote:

Poetry! it is time for us to break fetters that have fettered us for so long.

fication of the «stylistic mark» of a writer; in **Shawqi's** case the way to achieve this end is to define his regular stylistic characteristics as manifested in texts whose authenticity has not been called in question. Thus **Shawqi's** fixed linguistic characteristics may serve as a touchstone by means of which the authenticity of the verse attributed to him may be tested. Applying this criterion, **Saad Maslouh** concludes by throwing doubt on the authenticity of some of the **Unknown Shawqiyyat.** More important still, he dismisses the alleged **Spiritual Shawqiyyat** as incapable of standing the test.

Statistical stylistics is not confined to documentation of texts. It goes beyond that to become-on another level-a procedural element, both descriptive and classificatory, especially in the domain of poetic imagery. There are already some striking studies, employing statistical classification, in analysing the fields, functions, sources and characteristics of a poet's imagery. Examples are **Caroline Spurgeon's Shakespeare's Imagery and what it Tells us, Richard Fogle's The Imagery of Keats and Shelley** and **Stephen Ulmann's The Image in the Modern French Novel.** The influence of such studies is discernible in some contemporary studies dealing with Arabic poetry, from the pre-Islamic times to **Bashshar** and **Abu-Tammam** as well as in studies dealing with the development of poetic imagery in modern Arabic poetry in general and in revivalist poetry in particular.

«The Poetic Image in Shawqi's Lyrical Poetry» is the subject, in this issue, of a study by **Abdel Fattah Osman.** The study relies, in the first instance, on the definition, offered by the late **Mohamed Ghonemi Hilal,** of the poetic image as defined by different literary schools, with a sprinkling of ideas deriving from classical Arabic rhetoric. Underlying the study is an assumption that **Shawqi's** poetry shows all varieties and types of imagery. There are, for example (I) The personificatory image employed in the description of landscape (II) The enacting (or embodying) image giving abstracts a palpable shape (III) The abstract image employed by **Shawqi** to conjoin objects of perception and of conception (IV) The plastic descriptive image which magnifies and puts into relief. Finally there is (V) the dramatic image suggesting action and conflict. Besides offering a classification of **Shawqi's** imagery, **Osman's** essay attempts to trace the sources of this imagery, both historical and natural, in order to gauge its value, from positive and negative angles alike.

Osman's study of **Shawqi's** imagery is an attempt to understand the poetry from a certain point of view. **Hussein Nassar's «Ahmed Shawqi's Prose Poetry»** seeks a similar goal, but with application to **Shawqi's** prose. The stress falls on certain aspects of **Shawqi's** «prose poems» in **Aswaq al-Zahab,** especially in those passages entitled **«The Unknown Soldier», «The Homeland»** and **«Memory». Nassar** focusses on the historical context of prose poetry in modern Arabic literature and on the relationship between the poetic faculty and rhythm. He dwells on a short text by **Shawqi** in an attempt to deduce some general characteristics of the prose poem.

So far we have been concerned with **Ahmed Shawqi's** lyrical poetry. Following, in this issue, are four essays dealing with **Shawqi's** verse drama. First, there is **Ibrahim Hamada's «Shawqi's Drama and French Classicism».** There seems to be a general agreement among scholars that **Shawqi,** when a student in France, was influenced by French classical drama. This view **Hamada** challenges, pointing out the disparity between **Shawqi's** plays and the origins of classical drama. He discusses themes and sources and the structural regularity of dramatic unities, concluding that **Shawqi's** drama was not following in the footsteps of classical drama, but rather of lyrical drama at its best, as in the shows of **Abu-Khalil al-Qabbani** and sheikh **Salama Higazy.** Hence the fact that **Shawqi's** plays are full of song and dance as well as long sentimental poems that lend themselves easily to the singing voice.

The conclusions reached by **Ibrahim Hamada** may incite the reader to reconsider **Shawqi's** drama and to concentrate attention on its traditional Arab origins rather than on western models. In consonance with this view, **Abdel Hamid Ibrahim** writes on **«The Historical Sources of Shawqi's Majnun Laila».** He stresses the close link between **Shawqi's** play and Arab origins, especially folkloric ones, such as the tales entitled **Deaths of Lovers** and the story of **Qais bin al-Mulawah** of the tribe of **Aamer.** The impact on **Shawqi's** drama of classical Arabic literature is an indubitable fact, as in **Majnun Laila, Antara** and **The Princess of Andalusia.** It is the impact of folkloric sources, and of the conventions of lyrical drama, which needs to be explored in depth.

In pursuance of **Shawqi's** drama we next come across two studies concentrating on the role of women in his plays. First, there is a study of **«The Image of Woman in the Plays of Ahmed Shawqi»** in general. The second essay is concerned with a single play, namely **Shawqi's** comedy **Madame Hoda. Angele Bottros Samaan,** author of the first essay, stresses the importance of female characters in **Shawqi's** works, prose and verse alike. She calls attention to the significance of such of his titles as **The Indian Maiden, The Death of Cleopatra, Madame Hoda, The Miser** (a female, as it happens) and **The Princess of Andalusia.**

She also alerts the reader to the central role played by women in other of **Shawqi's** works and points out the link between the significant role of female characters in **Shawqi's** drama and the revivalist movement calling, among other things, for the emancipation of women and connected with the name of **Qassim Amin,** a judge and social reformer. It was a cause to which **Shawqi** contributed a number of poems. **Samaan's** essay focusses on **Shawqi's** vision of women within the historical framework he chose for most of his plays. But it also points out its relationship to contemporary Egyptian society and to the nature of women in general: The essay also deals with **Shawqi's** artistic devices in portraying women. Among these devices are characterization, relevance to dramatic action, and the use of dialogue and verse in the plays.

Shawqi's case, the absent text is **Abu Tammam's** ode but it is recalled in a negative manner. In **Shawqi's** poem we find heterogeneousness rather than homogeneousness; rhetoric rather than writing. **Shawqi's** vision has the limitations of a given social class.

Next we come to **Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi's** analysis of **Shawqi's «An Imitation of al-Burda»**. Here a different method is employed, based on «comparative stylistics» and an epitome of a striking study by the same author, **Characteristics of Style in al-Shawqiyyat (Poems of Shawqi)** (Publications of the Tunisian University, 1981). Comparative stylistics, as conceived by **al-Tarabulsi**, is a way of studying styles of speech, at a certain level within one given language, with a view to examining stylistic characteristics of a particular text, compared with other characteristics in earlier, contemporary, or later texts. In his study of **Shawqi, al-Tarabulsi** compares his **«An Imitation of al-Burda»**:

An addax (i. e. a beautiful maiden) **at al-Qaa somewhere between al-Ban and al-Alam.**
Has shed my blood (i. e. so fatal was the impact of her beauty) **in a month when no blood may be shed.**

with **al-Bussairi's** ode opening:

Was it the remembrance of someone in the vicinity of Zi Salam, that turned my running tears into blood?

Al- Bussiri's Burda was the model for **Shawqi's** poem. In his comparison between the two poems **al-Tarabulsi** hints at the general characteristics of **Shawqi's muaaradat** and contrasts in detail the latter's style with **al-Bussairi's** in dealing with one theme, namely a comparison between Christianity and Islam. This detailed comparison reveals the phonological, syntactic and semantic aspects of **Shawqi's** style, and ends with a value judgement, viz. **Shawqi's muaaradat** look like an imitation and an approximation but are, in fact, a transcendence of the original model.

Kamal Abu-Deeb's analysis of **Shawqi's Siniyah** is described as «a study in the structure of a revivalist text». The analysis is structuralist rather than stylistic. The stress is not laid on the relationships of a later text to an earlier one, on a stylistic level, but rather on a search for constitutional elements of the poetic memory as manifested in an individual text. The writer's point of departure is a general duality, one of individual experience and poetic memory. It moves towards corresponding or contradictory dualities, such as time and memory on the one hand, and the duality of the individual self and the historical external world on the other. In as much as this duality shows a dichotomy inherent in the text of **Shawqi's Siniyah**, it shows, to the same extent, a strong tension between contradictory elements. The text has its inner crises just as the revivalist poets are confronted by a crisis. This crisis has its roots in the very conception of the relationship between the self and its circumambient universe. The creative agency shrinks under the pressure of traditional forms of composition and the flux of the poetic memory (i. e. memory of past verses). In this light, **Shawqi's** poetic memory reveals the crisis of a particular social class struggling for freedom in the present, but within a framework that drags it back to the past.

A kind of discrepancy may be observed between **Kamal Abu-Deeb's** and **Mohamed al-Hadi al–Tarabulsi's** analyses of **Shawqi's muaaradat.** Implicit in this discrepancy is a conceptual paradox. It is a discrepancy between «Structuralism» and «Stylistics» making for different value judgements, analytical procedures and interpretative processes. «Stylistics», however, implies more than one contradiction, comprising as it does more than one method or attitude. This contradiction is manifested in a methodological duality: at one end of the spectrum there is a «contextual stylistics» seeking to gauge the aesthetic value of a given text through «stylistic interweaving»: At the other end there is a kind of «statistical stylistics» seeking to authenticate the text and to verify authorship through a recognition of its distinguishing «stylistic mark». The discrepancy between the two approaches is discernible in **Abdel Salam al-Mesadi's «Stylistic Interweaving and Poetic Creativity»** (a study of **Shawqi's «Born was the Guiding Light»)** And **Saad Maslouh's «Verification of Authenticity of Authorship»** (a stylistic and statistical study of **Shawqi's** verse, genuine and attributed).

Al-Mesadi starts with a definition of his method. He is interested in what is creative of «the poetic act» in the context of a given text. This he seeks to achieve through a stylistic analysis of **Shawqi's** poem opening:

Born was the guiding light, all creation was illuminated.
The mouth of time was all smiles and praise.

Analysis, in this essay, moves in the direction of types of constitutional elements of the stylistic phenomenon in **Shawqi's** poem. Its stylistic elements correspond and «interweave» thus giving us a clue to **Shawqi's** poetic secret. By dint of this procedure the aesthetic value, which in turn becomes a stylistic value, is defined. From the point of view of value judgement, this interweaving is concomitant with a structural analysis in which linguistic constitutional elements are counterbalanced, so that their unity may comprise variety, thus **«Born Was the Guiding Light»** becomes a linguistic texture at once homogeneous and heterogeneous.

Abd al-Salam al-Mesadi's stylistic approach lays stress, in **Shawqi's** poem, on the poetic value of interweaving. **Saad Maslouh's** brand of stylistics, on the other hand, is concerned with the documentary value of authenticated text. It seeks to establish the **Shawqi** canon on a purely statistical basis. This «statistical stylistics» is rendered the more necessary by the fact that we need to verify the authenticity of the poetry attributed to **Shawqi,** both in the **Unknown Shawqiyyat (Poems of Shawqi),** edited by **Mohamed Sabry** of the Sorbonne University, and the so-called **Spiritual Shawqiyyat (Poems of Shawqi),** edited by **Raouf Ebeid,** poems said to have been «dictated» by **Shawqi's** «spirit» to a spiritual medium, the editor being a spiritualist himself. Statistical stylistics relies on the identi-

try is the assumption that a poet's value is dependent on his being a «reflection» of social realities. Unless a critic is aware of the complex relationship between the reflector and what is being reflected, he is in danger of turning poetry into a «social document» in which a student may search for «social concepts» rather than for «poetic elements». Hence **Hamadi Samoud's** attempt to define the **«Poeticality of al-Shawqiyyat (Shawqi's Poems)»,** through «a view of the idea of alternatives in Arabic critical discourse». The essay hints at the necessity of distinguishing between «ideological consciousness» and «aesthetic perception». In stressing the latter, it does not dismiss the former, but seeks to view it as a function of a vision, defining the relationship between the composer and the subject on the one hand, and between the composer and the world in which he lives, on the other. With this emphasis in view, the writer addresses himself to linguistic structures in **Shawqi's** texts as functions whose significance has a deep semantic nucleus to which all textual achievements are referable. In as much as it highlights the charecteristics of **Shawqi's** imagery, this analysis shows the priority of simile over metaphor, thus bringing to light a functional element inseparable from the poet's vision. Analysis also reveals **Shawqi's** linguistic practices and comments on the interaction in his poetry of phonological, syntactic and semantic levels; thus highlighting the importance of «symmetry» and «antithesis» as two functional elements related to a poet's vision. The writer does not follow these points in detail, but dwells on a couple of examples, employed to achieve his implicit end, namely to reconsider «critical discourse» through a reconsideration of «the poeticality of the **Shawqiyyat**».

The necessity for such a reconsideration demands, among other things, a closer look at **Shawqi's** text, an elaborate examination, with a fresh eye, of his poems and a well-considered understanding of their interdependent relations. Hence the similarity between **Mohamed Mustapha Badawi's «Subjectivism and Classicism in Shawqi's Poetry»** and **Mahmoud al-Rabeiy's «Balance of Structure in Shawqi's Poetry».** Both studies are concerned with single poems, **«The Crescent»** and **«Lebanon»** respectively. In dwelling on a definite text, both studies make it clear that we need to examine poetry in detail «as poetry in the first place». Thus **Mohamed Mustapha Badawi** searches in **«The Crescent»** for **Shawqi** the poet, rather than for the poet of nationalism, the poet of pan-Arabism, the poet of the caliphate or the poet of Islam. Similarly **Mahmoud al-Rabeiy** studies **Shawqi's «Lebanon»** as a text, a particular linguistic structure with particular meanings. The subject arises from within and is expressive not of a political stance but of an artistic vision.

In revealing the syntactical relations within **Shawqi's «The Crescent» Mohamed Mustapha Badawi** also reveals structural relations, as manifested in the poet's use of paradox, contrast and puns. Allusion and the generative production of poetic imagery consequent upon it have distinctive semantic functions. **Badawi** stresses the «balance» of meaning and structure in **Shawqi's** poetry, thus illuminating its classicism which in turn is counterbalanced by subjective and personal elements, to the suppression of neither. **Mahmoud al-Rabeiy's** essay has for its point of departure the phonological levels. **Shawqi's** assonances and vocal harmonies are significant in being symptomatic of a typical classical temperament, built on logical and geometrical principles. In turning to what is signified, **al-Rabeiy** dwells on the gradations of meaning in **Shawqi's** poems. More often than not they build up towards a crescendo with a beginning, a middle and an end. **Shawqi's** work has «regularity» and «homogeneity» as well as «contrast» and «antithesis». This brings out its basic character as a poetry of «balance»: a «balance of contrast» and «a balance of progression» at the same time.

Such a textual study would reveal the «classical» character of **Shawqi's** poetry, its balance, antitheses and regularity, its logical gradation and controlled movement. Another important classical quality is the intertextuality or the relationship between a contemporary text and earlier texts. In **Shawqi's** poetry this takes the form of **al-muaarada,** i.e. an imitation (in the form of a rejoinder) of an earlier poet. Revelation of the classical elements in his poetry would thus inevitably conduce to a reevaluation of **Shawqi's** relationship to the tradition as manifested in particular poetic texts. The present issue offers three textual analyses of three **muaaradat** by **Shawqi: (I)** The ode celebrating the victory of the Turks, modelled on **Abu Tammam's** celebration of the conquest of the city of Amoreah (II) The poem entitled **«An Imitation of al-Burda»,** modelled on **al-Burda,** a celebrated poem by **al-Bussiri** (III) A **Siniyah** (a poem with an (s) monorhyme), composed by **Shawqi** in his Andalusian exile and meant as a response to **Al-Buhturi's Siniyah.**

First of these three analyses is **Mohamed Benees' «The Absent Text in Shawqi's Poetry: Reading and Consciousness.** The poem in question is **Shawqi's:**

Glorv be to God! what a marvellous conquest!
O Khalid of the Turks (i. e. Mastapha Kamal Atatürk) **give us back the glories of Khalid the Arab** (i. e. Khalid ibn al-Walid, one of the Prophet's companions and bravest soldiers).

Benees gives us a detailed comparison between this poem and **Abu-Tammam's** (of the same rhyme scheme):
The sword is truer in tidings than (any) writings: in its edge is the boundary between earnestness and sport (English version by **A. J. Arberry).**

Benees' analysis comes to a number of conclusions with an obvious tendency towards value judgements. He stems, in the first place, from a definite conception of the text: a text is a web of linguistic relations in which earlier texts meet. These earlier texts he calls «The absent text», recalled by the later work, with displacements and transformations depending on the writer's degree of awareness of the process of writing on the one hand, and on the degree of self-awareness on the other. This does not necessarily make for an identification between the absent text **(Pastiché)** and the present text **(Pastichant).** In

applied and of procedures within the framework of any one method.

Juxtaposed in this issue are studies seeking answers for questions of a universal character, through a comprehensive view of a poet's **oeuvre,** and studies addressing themselves to particular texts whether they be a certain poem or a certain play; analysing its components in depth, and thus coming to general conclusions. The issue offers studies of **Shawqi's** lyrical poetry, of his verse drama and of his artistic prose. Present are studies of his tragedies as well as of his comedies; of his poetic imagery as of his prose poems. Our issue combines analysis and documentation, structuralist and stylistic analyses. historical interpretation and sociological perspectives. It does not lack, however, some attempts to reconcile these tendencies.

The issue begins with **Mohamed Zaki al-Ashmawy's «Signs of Shawqi's Poetic Competence».** The writer regards **Shawqi** as the poet who, after **al-Barudi,** brought the revivalist tendency in poetry to new heights of polish and perfection, and brought it nearer to the achievement of Abbasid poets. While emphasizing **Shawqi's** close relation to the poetic Arabic tradition, **al-Ashmawy** makes it clear that **Shawqi's** poetry was by no means lacking in originality. One sign of this originality is **Shawqi's** «poetic competence»: an ability to adapt traditional methods and to employ them in such a way as to link the present with the past and to look forward for the future. This «poetic competence» is characterized by a combination of the traditional musical rhythms-the metrics of **al-Khalil** and an inner rhythm manifesting itself in the order of sentence and the method of versification. This interaction is accompanied by concentrated calm emotion. far from noisy effusions and always subject to restraint and to the demands of art. Thus **Shawqi** escapes the danger of narrow subjectivism and moves within a wider frame in which the individual and common humanity converge.

Shawqi's «poetic competence» has enabled him to move freely on the path of creativity, maintaining the resonance and forms of the ancients. A different view is offered by **Adonis' (Ali Ahmed Saed) «The Poet of Language par excellence».** What **Mohamed Zaki al-Ashmawy** regards as a positive merit, a fruitful relationship between the poet and the tradition, **Adonis** regards as a negative aspect, a duality reminiscent of **Saussure's langue** and **parole.** In this duality, the one structure is applied to various subjects; things are alienated and made to inhabit one unchangeable system. The freedom of a poet, within this duality, is more apparent than real. The language he utters dominates him from within. **Adonis** concentrates on three poems by **Shawqi: «The Woods of Bologne», «Paris»** and **«Rescue».** He regards his as a poetry of **parole.** Its particularity is only superficial. If we look deep into the relationship between this poetry, the **parole,** and its manifestation, the **langue,** it soon becomes evident that **Shawqi** was merely recalling, through poetry, a common inherited discourse, which makes his poems little more than ideological compositions. This composition, admittedly, is fruitful: it educates and incites to action, but it testifies to an absolute priorism, an **a priori** existence, in which poetry, the **parole,** is not an exploration but a statement of faith. A poet is a bearer of an **a priori** ideology, giving itself utterance through his lips. The inevitable result is that the poet's self, as a creative agent, fades and gives way to the domination of language. Individual creativity is restrained and «innovation» becomes a «recollection»; the **parole** of the new poet is merely a reproduction of earlier poets.

The question arises, however: What would happen if we looked at the poet- tradition duality from an entirely different angle? In other words, what would happen if we started from the belief that a poet's relationship to his ancestors is the first condition of building «the poetic character?» Such a belief underlies **Nasser al-din al-Assad's «Traditional Elements in Shawqi's Poetry».** The writer begins by stressing the «traditional elements» as essential conditions for any poet. A poet must be rooted in his tradition and acquainted with its original mainsprings.

So much granted, it is necessary to look for «traditional elements in **Shawqi's** poetry» as essential to the formation of his poetical talent and not merely as «plagiarisms» or «imitations». **Al-Assad** starts by citing **al-Marssafi's al-Wasila al-Adabyya,** a book of criticism that was instrumental in forming **Shawqi's** tastes. Other traditional elements in **Shawqi's** poetry are discernible when he mentions early poets, quotes from their verses or alludes to them. **Al-Assad** dwells on **Shawqi's** relationship to **al-Buhturi, Abu-Tammam** and **Ibn Zaidun** as well as to **al-Mutanabbi. Shawqi,** throughout his career, imitated these, and other, poets, sometimes explicitly and at other times implicitly. An examination of the traditional elements in two of **Shawqi's** plays **Majnun Layla** and **Antara** leads to the conclusion that **Shawqi** was «the poet of the Arabic tradition **par excellence».**

To lay the stress on the negative aspect of **Shawqi's** relationship to the tradition is to regard him as a traditionalist. To regard his work from the point of view of political and social circumstances may, however, reveal a «crisis» that is inherent in his work. It is from this perspective that **Ali al-Battal's «Ahmed Shawqi and the Crisis of the Traditional Poem»** sets out to examine **Shawqi's** poetry «in the light of political and social reality». While maintaining that **Shawqi** has brought traditional poetry to the highest perfection of which it is capable, under typical historical circumstances, **al-Battal** suggests that **Shawqi's** work was a hindrance, rather than a help, to poets who sought to go beyond his achievement. The study stresses the «social consciousness» revealed in **Shawqi's** poetry and its driving force in relation to **Shawqi's** social status, its impact and its distinguishing artistic qualities. The study establishes a link between the poet and the structure of social relationships in his times. It tries to assess the value of **Shawqi's** poetry in the light of these relationships, and concludes that to imitate **Shawqi's** poetry, under different circumstances and in a different age, would make for a crisis and land imitators in serious difficulties.

Underlying this sociological approach to **Shawqi's** poe-

THIS ISSUE
ABSTRACT

This issue-and the one to follow it-appear in the aftermath of celebrations of fifty years of the death of **Hafiz Ibrahim** (1872? - 21 July 1932), the so-called «Poet of the Nile» and of **Ahmed Shawqi** (1868-14 October 1932), the so-called «Prince of Poets». To celebrarte the memory of these two poets is a significant event in more than one sense. First, it is a harking back to the mainsprings of the revivalist tendency in modern Arabic **poetry**. Second, it signifies our keenness on perpetuating this revival. Third, it is a tribute to the role played by poetry in enriching life. Celebration of the memory of these two poets is not merely an appreciation of a past achievement; it implies a development of its creative elements in an attempt to establish a fresh poetic movement in which what is most lively in the past may be conjoined with what is most significant in the present; thus giving birth to a promising future.

Hafiz and **Shawqi** were nationalist poets, spokesmen of the whole Arab world, representative of its poetic consciousness, however distant its countries, or antagonistic its political regimes. Hence it was only natural that Arab scholars and poets should contribute to the symposium, irrespective of country or tendency. They all met to celebrate **Hafiz** who wrote:

«Your mother is the same as ours; her love gave us suck of which we would not be weaned».

and to celebrate **Shawqi** who wrote:

«Thus it was God's will that we should be suffering from one wound and to share one grief».

In celebrating the memory of these two nationalist poets. scholars and poets congregated from a number of Arab states: Palestine, Jordan, Syria, Iraq, Lebanon, Yemen, Kuwait, Libya, Tunisia, Algeria, Morocco, Sudan and Egypt. There were also Western scholars from France, the United Kingdom, Spain and the United States of America. They all had in common a wish to fathom the work of these two poets whose poetry was, to quote **Shawqi**, «a song in the joy of the East, and consolation in its sorrow» (English version by **Mounah Khouri**).

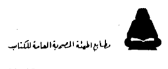
FUSUL's commemoration of these two poets has a distinctive peculiarity, relevant to the nature and ends of this journal. When we commemorate a certain poet or writer, we mean to study him afresh, to seek his intellectual roots, to put basic questions on all levels and to search for real merit, in all dimensions. Corollary with this is our keenness on avoiding clichés, repetitive methods and conclusions and our attempt to go deep into texts. to be a forum for all critical approaches and to carry issues to their farthest ends.

The texts of **Hafiz** and **Shawqi** may be regarded as the primary **donnees** encompassing critical procedures. The immediate purpose of the questions we pose is to re-analyse these texts, to provide diverse interpretations and to give various evaluations. A more ambitious end is to incite the reader to ask new questions himself: in consonance with **Hafiz Ibrahim's** exhortation:

«Now that we have gauged the dimensions of the old, is there room for something new, fruitful and enjoyable?».

The present issue is taken up with studies of **Ahmed Shawqi**. Our forthcoming one will be devoted ro studies of **Hafiz Ibrahim** and to general studies treating of both poets together. This issue is an attempt to reconsider **Shawqi's** achievement and to gauge its ever-new value. This end is sought on different levels and from various perspectives.

The reader will notice that the emphasis, in this issue, falls on **Shawqi's** texts, that there are many textual studies of his work and that there is a notable diversity of methods



Printed By:
General Egyptian Book Organisation Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

SHAWQI AND HAFEZ

Part 1

○ **Vol. III** ○ **no. 1**

○ **October - November - December 1982**



مجلة النقد الأدبي

شوقي وحافظ

الجزء الثاني

○ المجلد الثالث ○ العدد الثاني ○ يناير / فبراير / مارس ١٩٨٣





شوقي وحافظ

الجزء الثاني

٢

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الثالث ○ العدد الثاني ○ يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٣

فصول
مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق دينار وربع ـ سوريا ٢٥ ليرة ـ لبنان ٢٠ ليرة ـ الأردن دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش، تونس ٧٠٠ر٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات .

ـ الاشتراكات من الداخل .
عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرش + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) . (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي

• مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

شوقي وحافظ

الجزء الثاني

محتويات العدد

أمّا قبل

فقد استأثر شوقى بالعدد السابق من « فصول » ، ولكنه لن يترك كل صفحات هذا العدد الجديد خالصة لقرينه حافظ ؛ فقد شاء بعض الباحثين ، وأقرتهم المجلة على ذلك ، أن يجمعوا بينهما فى عدد من الأطر ، لما رأوه بينهما من توافق أو تخالف . وإذا كنا قد ذكرنا فى تقديم بعض الأعداد السابقة أن كثيرا من المفاهيم السائدة أو الرائجة ، التى ظهرت حتى فى القرن العشرين نفسه ، ربما احتاجت إلى مراجعة ، وأن المراجعة ربما انتهت إلى ما يخالف هذه المفاهيم أو يعدل منها ، خصوصا عندما تكون الموضوعية هى رائد إعادة النظر والمراجعة ، فقد أسفرت التجربة التى قدمت فى العدد السابق واستكملت فى هذا العدد ، عن عدد من النتائج التى تؤكد أهمية تلك المراجعة . إن صورة الشاعرين الكبيرين و إنجازهما لابد أن يتمثلا فى ضمير القارىء اليوم على نحو يختلف فى قليل أو كثير عما كانا عليه منذ أكثر من نصف قرن ؛ لا لأن الزمن قد تغير فحسب ، فتغيرت معه المفاهيم ، بل لأن العواطف الخاصة التى تفرض نفسها على المعاصرة وأحكامها ، إيجابا وسلبا ، قد أخذ تأثيرها على النظر والحكم يتقلص إن لم يكن قد تلاشى .

إن التاريخ يصحح نفسه على الدوام ؛ ومن الغفلة أن نظن أن أحكامنا التى نصدرها اليوم ليست محسوبة علينا ؛ فسيأتى فى الغد القريب أو البعيد آخرون يناقشوننا الحساب ، كما نناقش نحن أسلافنا اليوم . ولمن شاء أن يحتفظ بنفسه كبيرا فى ذمة التاريخ أو فى أعين الأجيال القادمة أن يتدبر هذه الحقيقة .

إن من أخطر آفات المعاصرة أن يصدر المرء فى أحكامه عن عواطفه الشخصية ، فيروج لعمل على حساب غيره ، أو يهون من شأن عمل لكى يبرز ما هو دونه . ولكن أخطر من هذا أن ينصب المرء نفسه حكما فيما لا يقع فى دائرة اهتمامه أو معارفه ، أو فيما يجاوز حدود إدراكه وفهمه . فمن الناس من يخيل إلى نفسه ، أو يخيل إليه السذج من الناس ، أنه صار قادرا على أن يفتى فى أى شىء وكل شىء ، وأنه ما من سؤال يطرح إلا ولديه عنه جواب . عندذاك يفتى فى الطب من هو غير مؤهل للطب ، ويفتى فى الفن من هو غير قادر على تلقيه فضلا عن الحكم عليه ، وهكذا . ولو أنصف الإنسان نفسه لعرف أن له حدودا لا ينبغى له أن يجاوزها ، وأن إتقانه لشىء ، إن كان قد أتقن شيئا ، لا يعنى أنه صار يتقن كل شىء .

إن ما يصيب حياتنا الفكرية من أذى من جراء هذه الفوضى يفوق كل تصور ، لأنه يشيع اليأس فى نفوس المبدعين الأصلاء الصادقين مع أنفسهم ، ويحبط فى نفوسهم كل محاولة للانطلاق ، ويفتح الباب على مصراعيه للدجل والنفاق الاجتماعى . وكل هذا محسوب علينا . وسوف تأتى من بعدنا أجيال تحررت من هذا الدجل وهذا النفاق ، تراجع حصاد هذه الحقبة وتصفيه ، وتزن الأمور بعدالة موضوعية مطلقة ، تعطى كل ذى حق حقه ، وتنفى كل زيف وبطلان .

وبعد فإن ما تستخلصه هذه المجلة من الدرس الذى انتهت إليه تجربتها مع شوقى وحافظ يؤكد أهمية هذه المراجعات لحقب من حياتنا الثقافية فى إلقاء الضوء على جوانب من الواقع الثقافى الذى نعيشه ؛ فليست مهمتنا اليوم ، أو فى أى يوم ، مقصورة على مراجعة التاريخ ، من أجل تعرف حقائقه ، بل إن هذه المراجعة ـ فى هدفها الأخير ـ هى أسلوب كذلك لضبط حركة الواقع الذى نعيشه ، وتخليصه من كل ما قد يشوبه من أوهام ، أو ما يعوق مسيرته من زيف وبطلان . ولابد أن تكون الأذهان صحيحة ، حتى يصدق قولنا المألوف : لا يصح فى الأذهان إلا الصحيح . أما الأذهان المعتلة فنسأل الله لها السلامة ، كما نسأله السلامة لنا منها .

رئيس التحرير

هذا العدد

يكمل هذا العدد الأبحاث التى انطوى عليها العدد السابق ، حول تراث حافظ وشوقى ؛ فهو قرين العدد الماضى وتتمة له ، فى تعرف الجوانب المتنوعة من التراث الشعرى والنثرى لهذين الشاعرين الرائدين . وإذا كان العدد السابق قد استقل بالدراسات الخاصة بتراث أحمد شوقى ، وركّز تركيزا لافتا على الجوانب الشعرية من هذا التراث ، خلال مناهج نقدية متعددة ، وإجراءات تطبيقية متباينة ، فإن هذا العدد يحاول أن يصل بالتعدد والتباين إلى غايته التى تهدف إلى تكامل آفاق المعرفة والدرس . ولذلك يركز هذا العدد على تراث حافظ إبراهيم الشعرى والنثرى على السواء . وتتناول أبحاثه تراث حافظ فى ذاته من ناحية ، ومن خلال علاقته بتراث قرينه شوقى من ناحية ثانية ، ومن خلال علاقته بالاتجاه الإحيائى السائد فى عصرهما من ناحية ثالثة .

والحق أن الأبحاث التى قُدِّمت إلى مؤتمر حافظ وشوقى ، فى أكتوبر الماضى ، والتى صدر أصحابها عن قناعة ذاتية خاصة بكل منهم على حدة ، قد أثارت ــ فى الأذهان ــ أسئلة لافتة ، ملحة ، عن دلالة التركيز على شوقى بالقياس إلى حافظ . لقد كانت الأبحاث الخاصة بتراث حافظ ضئيلة ، قليلة ، لا تصل ــ فى كمها ــ إلى ما يقارب ربع الأبحاث التى دارت حول شعر شوقى الغنائى والمسرحى ، ولا تصل ــ فى كيفها ــ إلى إثارة مشكلات للقيمة تماثل تلك التى أثارها شعر شوقى . هل يرجع ذلك إلى الثراء الكمى الذى يتميز به تراث شوقى بالقياس إلى تراث حافظ ؟ أو يرجع إلى نوع من الثراء الكيفى ، لا يشير إليه الباحثون مباشرة ، وإن عبروا عنه ضمنا ، بتركيزهم على تراث شوقى دون قرينه حافظ ؟ هذه الأسئلة وما يماثلها كانت مطروحة على الأذهان ، تمثل نغمة ضمنية ، تتأبى على الظهور المباشر ، الملح ، خلال مناقشات المؤتمر التى دارت حول الشاعرين . ومع ذلك فقد ارتفعت حدة هذه النغمة الضمنية ، فتجلت فى كلمات حماسية حينا ، أشارت إلى ضرورة إنصاف حافظ والاهتمام الواجب بدراسته . ولاذت بعض هذه الكلمات بما خطّه طه حسين ــ فى كتابه «حافظ وشوقى» ــ عن الموازنة بين الشاعرين ، أو ما خطّه زكى مبارك عن الحظ العاثر الذى لقيه حافظ الشاعر حيًّا وميتاً . ولكن ظلت الحقيقة ماثلة تفرض السؤال : لماذا لم تتحول ضرورة الإنصاف والاهتمام الواجب إلى محرك قَبْلى ، يدفع الباحثين ــ تلقائيا ــ إلى التوجه المباشر صوب تراث حافظ إبراهيم ؟ لقد فرض هذا السؤال الملح نفسه على خطة هذا العدد ، ولم يكن ثمة مفر من الإلحاح على مزيد من الدارسين للتوجه صوب شعر حافظ إبراهيم ، ومحاولة دراسة تراثه ؛ فكانت الاستجابة خمسة أبحاث جديدة ، تتصدر هذا العدد ، لتتجاور مع أبحاث سابقة عليها ، طُرحت فى المؤتمر ، وذلك ليشكّل مجموع ما كتب عن حافظ ، على حدة ، نصف الأبحاث الأساسية فى هذا العدد .

وتنطوى الأبحاث الخاصة بحافظ إبراهيم ، فى هذا العدد ، على محورين أساسيين ؛ ينصرف أولهما إلى الشعر ، فيركز على التحليل الأسلوبى من ناحية ، وعلى ألوان من التحليل الاجتماعى والتاريخى من ناحية ثانية . وينصرف ثانى هذين المحورين إلى النثر ، ليركز كل التركيز على «ليالى سطيح» (١٩٠٧) العمل النثرى البارز ، الوحيد ، لحافظ إبراهيم ، فيما عدا التعريب .

وأول هذه الأبحاث «قراءة أسلوبية لشعر حافظ» ينهض بها شكرى عياد . وتحاول هذه القراءة أن تعيد النظر فى شعر حافظ ، على هدى من الدراسة الأسلوبية للأدب . والمقصود بالأسلوب ــ فى هذا السياق ــ الطريقة المتميزة للتعبير اللغوى ، من حيث هى دالّ ينطوى على مدلول ، يتصل بالرؤية أو الموقف . وكما تنطوى قراءة شكرى عياد على مشروع مباشر ، يتصل بإعادة النظر فى شعر حافظ ، تنطوى على مشروع ضمنى أوسع ، لدراسة الشعر العربى التقليدى فى مجمله ، وذلك من خلال مقولة «الأنماط الأسلوبية» التى تطرحها القراءة ، بوصفها أداة إجرائية فعّالة فى تطوير دراسة هذا الشعر . و«النمط الأسلوبى» نموذج افتراضى ، يؤلفه الناقد من صفات لغوية

معينة ، فى قصائد معروفة لديه ، دون أن يتحقق هذا النموذج الافتراضى ـ بالضرورة ـ تحققاً مطلقا ، فى كل قصيدة على حدة ، ولكنه يساعد ـ وهذا هو المهم ـ فى تحديد الطريقة المعينة التى يستعمل بها الشاعر اللغة ، فى قصائده ، فيغدو النمط أقرب إلى العرف الخاص بالشاعر المتعيّن ، أو الشفرة الخاصة بالشعر المدروس . وعندما تهبط القراءة من التعميم المنهجى إلى التخصيص الإجرائى ، تتوقف على نمطين أسلوبيين متعارضين فى شعر حافظ . أما النمط الأول فهو «النمط الفخم» الذى يقوم على التجمل فى المشاعر والعبارة على السواء . ويقابله نمط آخر ، يمثل نقيضا له ، وكسراً لنسقه ، وهو «النمط الواقعى المأنوس» الذى يقوم على المفارقة الساخرة ، والأداء الشعبى ، والنكتة اللافتة ، والتهكم بمعناه البلاغى . وإذا كان النمط الأول يتصل بأوصاف الجزالة والرصانة والفحولة وما إليها يلتصق النمط الثانى بصفات الشعبية وما يتصل بها . وقد يجمع الشاعر ـ حافظ ـ بين النمطين فى سياق واحد ، أو بيت واحد ، ليحدث نوعا من التنافر النغمى والدلالى المقصود . أو يولد بين النمطين نمطا ثالثا ، خصوصا عندما ينطوى السياق على نوع من الحكمة الشعبية . وتتعمق القراءة الكشف عن النمط «الواقعى المأنوس» بالكشف عن تجلياته اللغوية ، تلك التى تتمثل فى استخدام الصيغ «المولّدة» ، والاستعمال العامى ، والتهكم الساخر . وكما ينطوى هذا النمط على نوع من الانحراف عن «النمط الفخم» ، بجلاله ورصانته ، يشير التهكم الساخر إلى نوع من الرؤية الاجتماعية ، تنطوى على وعى بمفارقة تاريخية وتغير اجتماعى حاد ، وذلك على نحو يتحول فيه النمط الأسلوبى نفسه إلى وسيلة للتعبير الذاتى عن واقع اجتماعى متميز .

وتحاول دراسة أحمد طاهر حسنين «المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم» الاقتراب من أسلوب حافظ الشعرى ، ولكن من خلال منظور يغاير منظور «الأنماط الأسلوبية» . وتبدأ الحركة الأساسية للدراسة مقترنة ببعد للقيمة ، مؤداه أن الشعر بناء لغوى ، يتميز فيه الشاعر عن غيره بحسن استخدامه وتنظيمه عناصر هذا البناء . والدراسة اللغوية للمعجم الشعرى ـ فى مثل هذا البعد ـ وسيلة إلى اكتشاف القيمة ، على أساس لغوى صارم ، يقترن بقراءة أفقية للطريقة التى يضم بها الشاعر كلماته فى البيت الواحد ، وقراءة رأسية للكيفية التى تتكرر بها أنواع معينة من الكلمات فى شعر الشاعر . وتنطلق الحركة الأساسية للدراسة،لتلاحظ طبيعة «البثّ الشعرى» عند حافظ ، وكيف يبدأ هذا البث ـ عادة ـ من «أنا» واضحة ، تبرز فى مطالع القصائد ، ويؤكدها التكرار اللافت لضمير المتكلم المنفصل أو المتصل . والعلاقة بين «أنا» المُرسِل، و «نحن» المستقبل ـ فى هذا البث ـ علاقة تجانس ، تنطوى الثنائية فيها على ذات تعكس الجماعة ، وتنطق باسمها ، مثلما تتوجه إليها بالخطاب «الباثّ» . وبقدر ما تميز هذه العلاقة الثنائية طبيعة شعر حافظ ، لتفصل بينه وبين الشعر الرومانسى مثلا ، تفرض هذه العلاقة ظواهر متكررة دالة فى المعجم الشعرى . وأهم هذه الظواهر : التكرار والمطابقة . وإذا كان التكرار يرتبط بعملية الإنشاد الجماعى الذى تتجه فيه «الأنا» إلى «النحن» ، أو تصدر عنها ، ترتبط المطابقة بتحقيق نوع من التناسب النغمى ، وتفرض مجموعة من الأوزان . وتقترن هذه العلاقة الثنائية بظاهرة صوتية دالة ، تتمثل فى الافتتاح بحرف الفاء ، بكل ما ينطوى عليه الاستخدام الوظيفى لهذا الحرف من استحضار صورة الفعل والزمن . ويقترن الاستحضار ـ بدوره ـ بظاهرة التضمين ، بكل ما يرتبط بها من إشارات وأسماء ، تشكل عنصرا دالا فى المعجم ، يتضافر مع غيره من الصيغ اللغوية الجاهزة والتعبيرات الشعبية ، لتحقيق ثنائية التجانس بين «الأنا» و«النحن» . ولكن هل لهذه الثنائية الدالة صلة بكيفية توزيع الأوزان ، وتنوع القافية ، وتباين حركاتها فى شعر حافظ ؟ سؤال يساعد الإحصاء فى الإجابة عنه . ولذلك تختتم دراسة أحمد طاهر حسنين بمجموعة من الجداول الإحصائية ، تشكل مادة تجريبية ، لاستخراج مدلولات تقترن بطبيعة ثنائية التجانس التى تشير إليها الدراسة فى مفتتحها .

إن هذه المدلولات هى التى تصل بين المنظور المتميز لدراسة «المعجم الشعرى» والمنظور المتميز لدراسة «الأنماط الأسلوبية» ، عند حافظ ، ذلك لأن كلا المنظورين يتجاوبان ، على أساس الانطلاق من الدال الأسلوبى ، فى النص ، إلى مدلول له قد يقع خارج

النص ، فيمثل رؤية اجتماعية فى حالة «النمط الأسلوبى» ، أو موقفا تتجانس فيه «الأنا» مع «النحن» ، فى حالة «المعجم الشعرى» . ولكن تتنوع المداخل الأسلوبية ، فى هذا العدد ، فتنصرف ــ على الأقل ــ إلى ملاحظة التكرار الشكلى للظواهر الأسلوبية ، دون التركيز ــ ضرورة ــ على المدلولات القارّة ، داخل النص أو خارجه ، ويقتصر التحليل على نوع من الوصف الدال لا يتجاوزه إلى غيره . وذلك ما تفعله دراسة محمد عبد المطلب عن «التكرار النمطى فى قصيدة المديح عند حافظ» ، ودراسة على هنداوى عن «بناء الجملة فى ديوان حافظ» .

أما دراسة «التكرار النمطى فى قصيدة المديح عند حافظ» فهى دراسة تعتمد ــ فى محركاتها الإجرائية ــ على نوع من التوفيق بين بعض معطيات «الأسلوبية» الحديثة ، وبعض أفكار البلاغيين والنحاة القدماء ، ناظرة بعين الاعتبار إلى جهد محمد الهادى الطرابلسى ، فى كتابه «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» (تونس ١٩٨١) . ولذلك تبدأ الدراسة بدعوة إلى التقارب بين «البلاغة القديمة» و«الأسلوبية الحديثة» . وتمضى الدراسة ــ على أساس من هذا التوفيق ــ إلى تصنيف العناصر البلاغية التى تتردد فى قصائد المديح عند حافظ ، فتبدأ بإحصاء أبيات المديح ــ فى الديوان ــ لتحدد ارتفاع نسبة أبيات المديح بالقياس إلى بقية أبيات الديوان . وتتحرك الدراسة ــ بعد ذلك ــ لملاحظة أشكال التكرار الصوتى والدلالى ؛ فتبدأ بالتصريع ؛ مركزة على معدلاته الإحصائية ، واقترانه بتماسك الصياغة . وتهتم الدراسة بالتجنيس ، لتؤكد اتصاله بما تسميه نضج الدلالة واكتمالها ، أو تداعى الدلالة عن طريق المجاورة ، أو خلق لون من الترجيع الصوتى . وتتوقف الدراسة ــ بعد ذلك ــ على التكرار الشكلى ، وتقصد به تكرار صيغة بعينها ، لتحقيق صفات بلاغية ، أقرب إلى ما أُطلق عليه البلاغيون : «التعديد» و«التنسيق» . وتقترن هذه الصفات بعناصر شكلية مغايرة ، ترجع إلى «التذييل» ، و«التقطيع» ، و«التقابل» . ولكن ينطوى «التقابل» على نوع من التركيب ، يكشف عن أوجه متعددة ، تنطوى على الظهور والخفاء ، أو الحركة والسكون ، أو تقابل الأزمان ، والجهات ، والأجناس ، والعواطف . وبقدر ما تلح الدراسة على الوصف الظاهرى لجوانب التكرار المختلفة ، تقدم مجموعة من الملاحظات التجريبية ، يمكن أن تساعد فى عمليات التحليل الدلالى المتكاملة لشعر حافظ .

وتتوقف دراسة على هنداوى على أحد قطاعات الجملة عند حافظ ؛ فتدرس «الجملة الاسمية» فى ديوانه ، مثبتة ومنفية ومؤكدة ، واصفة أنماطها المختلفة وأشكالها المتباينة ، محصيةً توزيعها وتكرارها ، مع مقارنة نتائج ذلك كله بنتائج إحصائية لدراسة مجموعتى «المفضليات» و«الأصمعيات» . وتكشف المقارنة عن تقارب فى نسبة تكرار بعض أشكال الجملة الاسمية ، ما بين شعر حافظ ومجموعتى الشعر القديم ، لتبرر الدراسة هذا التقارب بثقافة حافظ وصلته الوثيقة بالتراث . وتمضى الدراسة فى رصد الظواهر النحوية للجملة ، لتنتهى بملاحظات عن دلالات التراكيب النحوية ، مختتمة هذه الدلالات بالتقديم والتأخير واقترانه بمعنى التوكيد .

ويأخذ المحور الأساسى لدراسة شعر حافظ منطلقا مغايراً ، مع انتهاء دراسة «الجملة الاسمية» عند حافظ ، ويتفرع إلى اتجاهات عدة ؛ تبدأ بتأمل مفهوم حافظ عن الشعر ، وتنتهى بدراسة شعر حافظ فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى لعصره ، لتكشف عن حقيقة صفة البؤس التى لصقت بهذا الشاعر .

ويبدأ عبد الرحمن فهمى دراسته «مفاهيم شعرية عند حافظ إبراهيم» بداية تحذيرية ؛ فيلفتنا إلى أن حافظاً لم يقدم نظرية متكاملة فى الشعر ، وإنما قدّم آراء متناثرة ، مبعثرة فى ديوانه المنشور ، أو كتاباته النثرية . وبقدر ما يؤكد عبد الرحمن فهمى إمكانية استخراج «مفاهيم شعرية» ، من هذه الآراء المتناثرة ، يحذرنا من التقبل الساذج لها ؛ ذلك لأن حافظا قد يقول ما لا يعنيه أحيانا ، مجاراة منه لبعض النقاد الذين يحترمهم أو يخشاهم ، دون أن يؤمن ــ ضرورة ــ بما يقول ، أو تكون لديه القدرة على تحقيقه . يضاف إلى ذلك

أن آراء حافظ ، فى الشعر ، قد مرت بمراحل متعددة من التطور ، نتيجة تطور الحياة الثقافية وتغيرها . وإذا أضفنا إلى ذلك أن تراث حافظ لم ينشر ، أو يحقق ، كاملا إلى الآن ، ازداد الحذر الواجب فى الحديث عن «المفاهيم الشعرية» عنده . ويمضى عبد الرحمن فهمى ـ على هدى من هذه المحاذير ـ إلى استخلاص بعض المفاهيم الأساسية لحافظ عن الشعر ، خصوصا تلك التى تتصل بتصوره لماهية الشعر ، وما يترتب على الماهية من تحديد قضايا متنوعة ، أهمها قضية «القديم والجديد» . ويحاول عبد الرحمن فهمى أن يتجنب المزالق التى نبّه عليها بالاستناد الدائم إلى عصر حافظ ، فيقرأ ـ من ثم ـ الأفكار المتناثرة للشاعر عن الشعر ، فى ضوء تطورات الوضع السياسى وتغيرات الواقع الاجتماعى التى عاشها حافظ .

ويمثل هذا المنحى من التفكير ، تمهّد دراسة عبد الرحمن فهمى لدراسة على البطل عن «شعر حافظ فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى» . وتتحرك الدراسة الأخيرة على هدى من بعض المبادىء الأساسية للمنظر الاجتماعى إلى الأدب ؛ فتبدأ برصد الوضع الطبقى لحافظ إبراهيم ، وتتأمل علاقته بالقوى الاجتماعية فى عصره ، لتستشف من شعره نوعا من الوعى الاجتماعى . وتؤكد الدراسة أن مجموع العلاقات السياسية والاجتماعية المعقدة التى عاشها حافظ قد حالت بينه وبين القيام بالدور الذى كان مؤهلا له ؛ فقد ظل متأرجحا بين أجنحة سياسية متصارعة ، ولكنه ظل ـ رغم هذا التأرجح ـ منطويا على صوت شعرى ، يعبرّ عن آمال الوطنيين ، وطموح الشعب المصرى ، خصوصا حينما احتدم الصراع السياسى ، حول أحداث دالة مثل «حادثة دنشواى» . ويبدو أن الموقف الاجتماعى المتميز لحافظ هو الذى جعل شعره أقرب إلى التقاليد العربية الخالصة ، بالقياس إلى شعر شوقى الذى تأثر بالثقافة الغربية ؛ ذلك لأن حافظا ظل شاعر الشعب البائس ، فى مقابل شوقى شاعر الأرستقراطية الذى ينظر إلى الغرب .

ولكن ما حقيقة بؤس حافظ ؟ وهل هى نوع من الدعاية التى تنطوى على التعاطف ، أو هى حقيقة تاريخية ؟ وهل يتصل هذا البؤس بسلوك شخصى أو يتصل بوضع اجتماعى طبق ؟ تلك هى الأسئلة التى يحاول أحمد محمد على الإجابة عنها ، فى دراسته «بؤس حافظ بين الحقيقة والوهم» . وتعتمد الإجابة على نوع من «قص الأثر» التاريخى ، ونوع من تعقب الأخبار بالتحقيق والتمحيص ، على طريقة علماء «الحديث» فى «الجرح والتعديل» . وتنتهى الإجابة إلى مفارقة مؤداها أن «بؤس» حافظ ليس سوى فكرة شائعة لا نصيب لها من الصحة ، لونظرنا إلى الأمر فى ضوء الوقائع المادية ، المقترنة بأصول حافظ الاجتماعية ، ودخله الوظيفى ، وما عرف عنه من إسراف . وتؤكد الإجابة ـ فى النهاية ـ أن إسراف حافظ على نفسه وعلى من حوله ، ووجود شوقى والمقارنة الطبقية بينهما ، هى الأساس فى هذا الوهم الشائع .

قد تتقارب هذه الدراسة الاخيرة مع دراسة حافظ على أساس من الواقع السياسى أو الاجتماعى ، أو تتصل ـ على نحو أو آخر ـ بالإسهام فى تحديد معطيات تاريخية ، تعين على فهم السيرة الذاتية لحياة الشاعر ، ولكن مثل هذا المنحى من الدرس يمثل اتجاها بحثيا يغاير الاتجاه الذى تنطوى عليه الدراسات الأسلوبية . وكما ينطوى هذا التغاير على تعارض بين الدراسة الداخلية والدراسة الخارجية للأدب يكشف التعارض نفسه عن مفارقة البحث عن قيمة جمالية من خلال خصائص لغوية ، والبحث عن حقيقة اجتماعية ، أو تاريخية ، من خلال نصوص شعرية ، أو أخبار تروى عن هذه النصوص .

ويبدو هذا التعارض المنهجى من منظور مغاير ، فى حالة نثر حافظ ، وذلك من خلال التعامل مع «ليالى سطيح» ، تحديدا ، على أساس أنها توليفة تجمع بين عناصر القصة والمقامة ، بوصفها نوعين مستقلين ، سابقين بخصائصهما على النص المتعين ، أو التعامل مع «ليالى سطيح» بوصفها بناءً متميزا ، ينبغى البحث عن خصائصه المتأصلة ، وليس عن استجابته إلى عناصر قَبْلية مفارقة .

وتمثل المنحى الأول دراسة أنجيل بطرس سمعان عن «ليالى سطيح بين القصة والمقامة» ، وهى دراسة تهدف إلى الكشف عن أوجه التشابه بين «ليالى سطيح» والقصة الحديثة من ناحية ، وبينها وبين المقامة القديمة من ناحية أخرى . والإطار المرجعى ــ فى الحالتين ــ هو الخصائص أو العناصر الثابتة التى حدّدها دارسو المقامة ودارسو القصة الحديثة على السواء . وتحافظ «ليالى سطيح» ــ من عناصر المقامة ــ على دور الأديب الراوى ، والحديث الخيالى ، والاستطراد والتكرار ، والغاية التعليمية بشقيها اللغوىّ والاجتماعى ، مضيفةً إلى ذلك كله بعض العناصر القصصية الحديثة . ولكن هذه العناصر القصصية المضافة لا تخلق عملا قصصيا متكاملا فى «ليالى سطيح» ؛ فهى لا تنطوى على الوحدة ، أو الإثارة ، أو ثراء الشخصية ، أو تنوع الحوار ، أو اكتمال الأحداث .

وتمثل المنحى الثانى دراسة فدوى مالطى دوجلاس عن «الوحدة النصية فى ليالى سطيح» ، وهى دراسة تبدأ بالتسليم بوحدة النص القائم لليالى ، والبحث ــ من ثم ــ عن عناصره التكوينية التى تصنع وحدته الخاصة به . ويتم الكشف عن هذه الوحدة من خلال مستويين تركيبيين ، يتصل أولها بمحور التجاور الذى تتضام عناصر القص على أساس منه ، ويتصل ثانيهما بمحور مقابل ينطوى على التشابه أو التقابل الذى يصل بين عناصر القصّ ويميّزها فى آن . وبقدر ما تتوقف الدراسة عند الوظائف السياقية للحوار والتضمين ، وتجاوب النص الحاضر مع نصوص غائبة ، تلفت الدراسة الانتباه إلى وظيفية اللغة فى وحدة النص ، وتجاوبها مع أقسامه السبعة . وتركز الدراسة تركيزا خاصا على الوظائف المتعددة لليلة السابعة والأخيرة من «ليالى سطيح» ، لتكشف عن تجاوبها مع بقية الليالى فى وحدة نصية متكاملة ، تجعل من عمل حافظ واحدا من «المؤلفات المبدعة فى تراثنا الأدبى العربى» .

وينتقل هذا العدد ، بعد هاتين الدراستين المتعارضتين ، إلى محور جديد ، عماده النظر إلى شعر حافظ وشوقى معا ، بوصفه جانبا من جوانب حركة شعرية أشمل ، هى حركة الإحياء . وتنطوى دراسة جابر عصفور عن «الشاعر الحكيم» على «قراءة أولية فى شعر الإحياء» ، وهى قراءة تبدأ من حافظ وشوقى ، لتصلها بشعر أستاذهما البارودى ، ومعاصرين لهما ، من أمثال الرصافى والزهاوى . والأساس ــ فى هذه القراءة ــ قرين البحث عن الخصائص الدالة لنموذج «الشاعر الحكيم» ؛ ذلك النموذج الذى ينطوى على أبعاد معرفية وأخلاقية ، تصل الشاعر الإحيائى بشعراء التراث من ناحية ، وتميزه عنهم من ناحية ثانية ، فتكشف عن بعض وظائف شعره المتميزة من ناحية ثالثة . وكما تتوقف الدراسة على مفهوم الشعر ، من حيث اقترانه بالحكمة ، عند شاعر الإحياء ، ترصد الدراسة الأدوار المتعددة التى يؤديها الشاعر الإحيائى «الحكيم» فى عالم الآخرين ، فتصل بينه وبين المتنبئ والفيلسوف والمعلم والمؤرخ ، وذلك لتستخرج الدراسة مجموعة من الدوال تفضى إلى مدلولات ، تتصل بالرؤية القارة التى ينطوى عليها شعر الإحياء .

وتأتى دراسة شوقى ضيف عن «حافظ وشوقى وزعامة مصر الأدبية» لتحمل بعدا مغايراً ، ينقل العدد من منظور إلى منظور . ويقع التركيز ــ فى هذه الدراسة ــ على الدور الشعرى الذى لعبته مصر ، بشعرائها الثلاثة ، البارودى وحافظ وشوقى ، فى تأصيل النهضة الشعرية الحديثة . وترجع دراسة شوقى ضيف إلى الجذور التاريخية لهذه النهضة ، وترصد جوانبها ، لتكشف عن الخصائص الأساسية التى انطوى عليها شعر حافظ وشوقى ، فجعلت منهما أهم شاعرين عربيين فى النهضة الحديثة . وتتوقف الدراسة على الأبعاد الوطنية والقومية والتاريخية ، فى شعر هذين الشاعرين ، لتصلها بأبعاد شرقية إسلامية ، تتجاوب معها العروبة والإسلام ، وتتآلف فيها النزعات الإصلاحية مع مشاعر الوطنية المناهضة للاستعمار . ولذلك وجد العالم العربى فى شعر شوقى وحافظ خير معبّر عن أمانيه وأحلامه ، ووجدت مصر فيهما زعامتها الأدبية ، بعد أن تأخرت هذه الزعامة قرونا متعاقبة .

وتتجاوب دراسة عبد الله الطيب عن «الشعر عند حافظ وشوقى» مع دراسة شوقى ضيف ، فى الوصل بين حافظ وشوقى من ناحية والبارودى من ناحية أخرى ، وتؤكد الصلة بين كلا الشاعرين وتراثهما القريب والبعيد . وتنطوى الدراسة على منظور للقيمة ،

يتجلى فى الموازنة التى يقيمها عبد الله الطيب بين الطبقة التى يمثلها شعر شوقى وحافظ والطبقة الأعلى التى يحتلها شعر البارودى ، أو الموازنة التى تعلو فيها بردة البوصيرى «نهج البردة» لأحمد شوقى . وتصل الدراسة بين شعر شوقى وحافظ والشعور الوطنى الذى عبّر عنه شعرهما السياسى والاجتماعى . وكما تشير الدراسة إلى خصائص الرثاء عند حافظ تشير إلى إبداع شوقى فى المسرح الشعرى ، وتتوقف وقفات تفصيلية عند قصائد دالة لكلا الشاعرين . وتختتم الدراسة بقراءة لغوية لثلاث من قصائد شوقى ، وذلك لتنطوى القراءة اللغوية على ملاحظة الأشباه والنظائر ، فى علاقة الشاعر بالتراث ، مثلما تنطوى على وعى تقويمى واضح ، تؤكد معه الدراسة - فى النهاية - أن شوقيا وحافظا قمتان رفيعتان ، مكانهما شاهق ، ولكنه دون مكان البارودى .

وتتحرك دراسة عبد العزيز المقالح فى اتجاه يغاير اتجاه القراءة اللغوية ، للدراسة السابقة ؛ فتركز على الصلة بين شوقى وحافظ و«أوليات التجديد فى القصيدة المعاصرة» . ويبدأ عبد العزيز المقالح من بداية تناقض ختام عبد الله الطيب ؛ فتؤكد دراسته أهمية التجديد ، وضرورة إطراح التقاليد الجامدة . وتنطوى دراسته على منظور للقيمة ، يتحرك على أساس من ضرورة الجدل بين التراث والمعاصرة . ويترتب على هذا المنظور لون من النظر السالب إلى علاقة حافظ وشوقى بالتراث . ولكن الدراسة تؤكد قيمة الشاعرين ، بوصفهما رائدين للنهضة ، وبداية للتجديد . ولذلك تتوقف الدراسة ، متأنية ، على «أوليات التجديد» فى شعرهما ، من حيث الموضوعات ، واللغة والصورة والشكل ، لتؤكد الدراسة - فى النهاية - القيمة التاريخية لهذه «الأوليات» من ناحية ، واقتران هذه القيمة التاريخية بقيمة فنية لا سبيل إلى تجاهلها من ناحية ثانية .

ويتحرك هذا العدد ، بعد «أوليات التجديد» ، إلى محور مختلف ، يواصل الكشف عن خصائص مشتركة فى شعر حافظ وشوقى على السواء . وتنصرف أغلب دراسات هذا المحور إلى عناصر مضمونية ، يمكن الحديث معها عن «شعبية حافظ وشوقى» ، أو «شعر الوجدان» ، أو «الشعر والتاريخ» ، أو صدى «الواقع الاجتماعى» فى شعرهما .

وتفتتح دراسة نبيلة إبراهيم عن «شعبية حافظ وشوقى» تأمل هذه العناصر المضمونية . وتتوقف الدراسة على «الشعبية» من حيث هى مرادفة للشهرة والذيوع والانتشار ، ولكن التأمل يمضى أبعد من ذلك للكشف عما يمكن أن يشكّل مكونات أساسية لصفة «الشعبية» . وتقترن هذه المكونات بالتواصل الإبداعى الذى يجمع بين الفن وجمهور عريض من المتلقين ، كما تقترن هذه المكونات بصلات عميقة تربط الفن بمخزون ثقافى ، ينطوى على نوع من الحكمة الجمعية ، لا تفارق إطاراً حضاريا بعينه . وبمثل هذا الفهم تشير الشعبية إلى نظام عام ، قارّ ، يصل بين الشاعر والمتلقى ، ويمثل الأعراف التى توجه الفهم وتحدد القيمة . وتمضى الدراسة إلى شوقى لتنظر إلى إبداعه بوصفه أداء متصلا لهذا النظام الحضارى ، وتتوقف عند الجوانب المتعددة لهذا الأداء ، بكل ما يصحبها من تجليات فى الشعر الغنائى والمسرحى . وتتحرك الدراسة من شوقى إلى حافظ ، لتنظر إلى إبداعه ، من حيث هو أداء مغاير لنفس النظام ، يختلف فى الشمول والتنوع ، ولكن يظل واصلاً بين الأطراف الفاعلة والمنفعلة فى عملية الأداء .

وتأتى دراسة حلمى بدير عن «شعر الوجدان عند شوقى وحافظ» ، لتؤكد عنصرا مضمونيا جديدا ، فى شعر الشاعرين . وتبدأ الدراسة من رفض فكرة شاعت ، بين بعض الدارسين ، تربط بين مدرسة الإحياء بوجه عام ، وشعر حافظ وشوقى بوجه خاص ، وبين الصنعة والتكلف والنظم . وتؤكد الدراسة ، فى مقابل ذلك ، البعد الوجدانى فى شعر هذين الشاعرين . وتتوقف الدراسة لتعريف «الوجدانية» ، لتمضى من التعريف إلى التطبيق ، فتلفت الانتباه إلى المؤثرات الفاعلة فى وجدان الشاعرين ، بكل ما يترتب على هذه المؤثرات من تجليات متعددة ، تظهر فى الأغراض المختلفة التى نظم فيها الشاعران . لكن هذه التجليات تقود الدراسة إلى منظور للقيمة ، تتحرك فيه الموازنة لصالح شوقى فى التاريخ والمسرح ، بينما تتحرك لصالح حافظ فى الرثاء .

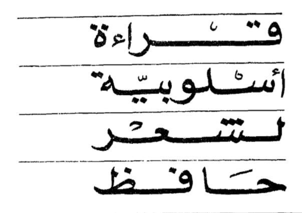
وتبدأ دراسة قاسم عبده قاسم عن «الشعر والتاريخ» بمحاولة تأصيل نظرى للعلاقة بين هذين اللونين من النشاط الإنسانى، وذلك بهدف الكشف عن الجوانب المتعددة لهذه العلاقة، على مستوى التشابه والمغايرة. وتكشف الدراسة عن الدور المعرفى الذى يؤديه الشعر، من منظور المؤرخ، مثلما تكشف عن طبيعة المغايرة بين المعرفة التاريخية والمعرفة الشعرية، وذلك لتتوقف الدراسة على نماذج من شعر حافظ وشوقى، تبرز المحتوى التاريخى لشعرهما، بكل ما ينطوى عليه هذا المحتوى من معرفة غير مباشرة، تقنع بالمجاز والتمثيل، ولكنها تفضى إلى ملامح تعين على تصور الواقع التاريخى الذى عاشه الشاعران. وتنبه الدراسة إلى مزالق التعامل التأريخى المباشر مع المحتوى الشعرى، ولكنها تؤكد - فى الوقت نفسه - أن هذا المحتوى يمكن، لو أحسن استنطاق دلالته، أن يكشف عن لون من المعرفة، لا توفره المصادر المباشرة التى يعتمد عليها المؤرخ، فى فهم الواقع السياسى والاجتماعى.

وتتحرك دراسة محمد عويس من هذا المنظور الأخير؛ فتحاول تأمل «الواقع الاجتماعى» منعكسا فى شعر حافظ وشوقى. وترصد الدراسة الشعر من حيث هو وثيقة اجتماعية، قابلة لأن تزود القارئ بمعلومات تأريخية محددة. وتتوقف الدراسة على ما يبدو كأنه جوانب مختلفة للواقع الاجتماعى، من الأطر السياسية العامة، إلى مجموعة الطوائف والمهن، التى يتوجه إليها الشاعران بالخطاب الذى يهدف إلى الإصلاح.

وتختتم محاور العدد بالحديث عن «أثر شوقى وحافظ فى إبراهيم طوقان»، وذلك فى دراسة يوسف بكار، التى تتجاوب مع دراسة شوقى ضيف، لتؤكد مغزاها الأساسى من خلال نموذج تطبيقى محدد، هو إبراهيم طوقان، ذلك الذى يُعَدّ مثالا لغيره من شعراء العرب المحدثين. وترصد الدراسة جذور تأثر طوقان بشعر الإحياء، خلال دراسته فى نابلس، وتفتحه على الحركة الأدبية فى مصر، أثناء زيارته لها عام ١٩٢٢. وتتقصى الدراسة أوجه تأثر طوقان بشعر شوقى وحافظ، متأنية إزاء نماذج محددة، تكشف عن وضوح الأثر فى الفكرة والصياغة والإيقاع، وذلك لتؤكد الدراسة - فى النهاية - عدم تناقض الأصالة الخاصة بطوقان وتأثره بأبرز شاعرين عربيين فى النهضة الحديثة. وتعقب ذلك مجموعة مختارة من الوثائق تساعد القارئ والدارس على التأمل المجدد فى تراث شوقى وحافظ على السواء.

ولا يتوقف هذا العدد عند هذا البعد، بل يتجاوزه إلى غيره من الأبعاد التى تحقق المزيد من تكامل دراسة شوقى وحافظ. ويفتتح «الواقع الأدبى» بتجربة نقدية لعرفان شهيد عن «شوقى ومصر الفرعونية»، وهى دراسة تصل بين شعر شوقى ونثره لتكشف عن أهمية الوعى بالتاريخ المصرى فى تراث شوقى، على أساس من عدم تناقض هذا الوعى مع الوعى الأساسى بالتاريخ القومى للعرب. وينطوى القسم الخاص بالرسائل الجامعية، من «الواقع الأدبى»، على دراسة ببليوجرافية لسعد محمد الهجرسى عن «شوقى وحافظ فى الأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة»، وهى دراسة تؤلف قسما من عمل ببليوجرافى متكامل، يشرف عليه كاتب هذه الدراسة. ويختتم «الواقع الأدبى» - بعد متابعة نقدية لديوانين من الشعر المعاصر - بمناقشة عن كتاب «الشعر وصنع مصر الحديثة»، الذى قدم ماهر شفيق عرضا له فى العدد الماضى.

شكرى محمد عيّاد



قراءة أسلوبيّة لشعر حافظ

لا تعني دراسة الأسلوب ، في المصطلح النقدى الجارى ، أكثر من وصف العبارة . وكل من درسوا حافظاً تحدثوا عن « جزالة » أسلوبه أو « متانة » تراكيبه التى تحكى تراكيب القدماء . وبعضهم قدموه على شوقى من هذه الجهة وإن حكموا بتخلفه عن أميره فى سائر جهات الشعر . فلا علاقة للعبارة اللغوية ـ عند هؤلاء ـ بعاطفة الشاعر أو خياله أو معانيه التى يدرسونها تحت العناوين التقليدية من مديح ورثاء وغزل ووصف . والعناوين الجديدة التى تشير إلى أغراض مستحدثة ـ فيما يرون ـ وأهمها الوطنية والسياسة . وكما التصقت أوصاف الجزالة والرصانة والفحولة والمتانة وما إليها بعبارة حافظ ، لزمت صفات الشعبية والوطنية والقومية وما إليها معانيه وأغراضه . وهذه الصفات ـ كتلك ـ عُرِفَ بها حافظ فى حياته . ولقب من أجلها شاعر الوطنية وشاعر النيل ، إذ كان عصره مغرماً بالألقاب الشعبية ، كالألقاب الرسمية سواء . وكانت الألقاب الشعبية التى تخلقها الصحف وتشيعها وسيلة من أهم وسائل الدعاية . لأنها أسرع لصوقاً بأذهان الجماهير قبل اختراع الإذاعة المسموعة والمرئية .

ولا يليق بالبحث الأدبى أن ينساق وراء هذه الأوصاف . لأنها أوصاف عمومية دعائية ، أو انطباعية وقتية ، لا تثبت لشىء من التحقيق العلمى . ولا أعجب من وصف حافظ بشاعر النيل ـ ولابد أن يتوقف ناقد حافظ ، أو مؤرخه ، عند واقعة ولادة حافظ فى ذهبية على النيل ليدبج عن هذه الموافقة اللطيفة كلاماً « شعريا » يناسب المقام ، ويطول أو يقصر بحسب موهبة الناقد أو المؤرخ فى الرصف والتنميق ـ مع أن حافظاً بعد أن ترك ذهبية ديروط وهو فى الرابعة من عمره لم يتجاوز تردده على ضفاف النيل ما بين طنطا والقاهرة ، وخلال المدة القصيرة التى قضاها فى السودان لم ينظم إلا شعرا يضج بالشكوى من حرارة الجو والبعد عن رفاق الأنس ، وطوال حياته لم يشغف بجمال الطبيعة على شاطىء النيل مثل شعراء البحيرة ، ولا نظم قصيدة واحدة تمجد النيل ، كما فعل شوقى .

والمقال الحاضر يحاول أن يعيد النظر فى شعر حافظ على هدى من الدراسة العلمية للأدب ، التى أصبحت كلمة « الأسلوب » جوهرية فيها . وككل الكلمات الخصبة فى النقد المعاصر ، لا تحظى هذه الكلمة باتفاق تام شامل بين من يعنون بالدراسة الأسلوبية . فهناك عدة مناهج للبحث الأسلوبى لا منهج واحد . ولكن ثمة مفهوماً أساسياً مشتركاً للأسلوب بمعناه العلمى ، يمكننا أن نجمله فى

«الطريقة المتميزة للتعبير اللغوى» ، مع ملاحظة مهمة وهى أن هذا التميز يدلنا على كل ما يحمله الشعر من معان ، أو عواطف ، أو أخيلة أو ما شئت من أسماء أخرى تدل على ما وراء العبارة . وهى أسماء مبهمة متداخلة يفضل النقد الحديث أن يستعيض عنها بكلمة واحدة تؤدى المعنى المركب التى تومىء تلك الكلمات الكثيرة إلى جوانب منه ، مثل كلمة «الرؤية» أو «الموقف» . وكل اختلاف بين مناهج البحث الأسلوبى بعد ذلك لا يخرج عن تحديد كيفيات هذا التميز ومداه وطرق اكتشافه وتفسيره .

هذا التعريف يكفى بذاته لتوضيح الفرق المبدئى بين هذا المقال وبين النقد المألوف لشعر حافظ . فالكلام على المتانة والرصانة والجزالة وما إليها ، ينبغى أن يكون أقل أهمية عندنا من البحث عما يميز شعر حافظ بالذات . بعبارة أخرى ، نحن لا نبحث عن الصياغة التقليدية فى شعر حافظ ، بل عما فى شعر حافظ من مخالفة لهذه الصياغة . وهنا يمكن أن يثار اعتراض بديهى : وهو أن هذا المنهج لا يناسب شعر حافظ ولا معظم الشعر العربى ، لأنه شعر تقليدى خالٍ من كل خصوصية . وهذه حجة من لا إلمام له بالشعر العربى . فالملامح الخاصة فى الشعر ـ كما فى الوجوه ـ لا تظهر إلا عند إنعام النظر ، والنظرة العجلى لا ترى إلا الصفات المشتركة . (وقد كنا ونحن صغار نرى وجوه الجنود الإنجليز فنحسب أن هذا الجنس الإنجليزى قد خص دوننا بأن وجوه أفراده لا يتميز بعضها من بعض ، وربما تساءلنا كيف لا يغلط الواحد منهم فى زميله أو قريبه أو أخيه أو زوجه) . وقد كان نقادنا القدماء أحصف من ذلك حين لاحظوا اختلاف «المنازع» أو «المذاهب» أو «الطرق» بين الشعراء ، ولم يقصروا هذا الاختلاف على المعانى ، أو الأغراض دون العبارة .

وحتى لو سلمنا بأن بعض أساليب الشعر تقليدى محض ، فما أدرانا أن شاعراً بالذات ـ حافظاً أو أى شاعر آخر ـ قد اصطنع هذا الأسلوب ؛ أليس الشذوذ ممكناً فى جميع الأحوال ، ومن حق الشاعر علينا أن ننظر فى شعره تلك النظرة الفاحصة المدققة قبل أن ندخله فى عداد المقلدين ، فربما كان على حظ من التفرد كبير أو قليل !

ونرجو ألا يُعترض علينا مرة أخرى بأن «النظر الفاحص المدقق» يفسد علينا جمال الشعر ، فقد آن أن ننبذ هذه الفكرة المريضة التى أنتجت لنا كثيراً من النقد المائع والأدب المائع ، وأسهمت فى إشاعة الميوعة فى حياتنا كلها .

والواقع أن الأدب العربى لا يعرف شيئا يمكن وصفه بأنه تقليد محض . وفيه مع ذلك ـ كما فى كل فن ـ أساليب ـ فلنسمها أنماطاً ـ متعددة ، كل منها جدير بأن يوصف بأنه «تقليدى» دون الزعم بأن الشاعر يخضع له خضوعاً تاما . فالفحولة والجزالة والرصانة والمتانة هى فى أغلب الظن صفات متعددة لنمط واحد من أنماط الأساليب التقليدية فى الشعر . أى أنها اختيار من بين اختيارات عدة مطروحة أمام الشاعر . وكلها أنماط «تقليدية» بمعنى أنها مطروقة من شعراء سابقين ، وكلها قابلة لأنواع من التصرف التى يمكن أن تكسر هذا التقليد فتكون جديدة عندئذ بأن تسمى «أساليب» لا «أنماطاً» . وبناء على ذلك ينبغى لنا إذا أردنا أن نتحدث عن متانة وجزالة ... الخ ، أن نبدأ بتحليل هذه الصفات وتحديد مفهوماتها على اعتبار أنها يمكن أن تكون ممثلة لنمط معين من الأساليب الشعرية ، ولا ينبغى أن نعاملها ـ كما يفعل معظم النقاد ـ على أنها أحكام قيمية ، حتى يكون الانتقاص منها انتقاصاً من قدر الشاعر .

وبديهى أن هذا المقال لا يمكنه الوفاء بهذا كله ولا بمعظمه . ولكن لا بد له من الاستناد إلى إشارات مجملة يمكن أن تثمر ـ فى يوم من الأيام ـ تاريخاً علمياً للشعر العربى . أما الآن فهى فروض نظرية أو مسلمات غايتها العملية فهم شعر حافظ ووظيفته من خلال اللغة الفنية التى استعملها . وطبيعى أن تستمد هذه الفروض أو المسلمات من آراء بعض النقاد . فليس كل ما فى النقد الجارى خلواً من الفائدة ولا بعيداً عن الحقيقة ، وإن لم يلتزم دقة المنهج العلمى المنشود فى كل دراسة منظمة . ولعلنا نستطيع بالتعمق فى تحليل هذه الفروض واستنباط النتائج منها ومعارضتها بشعر حافظ ـ كل ذلك فى ضوء المبدأ الأسلوبى الذى وصفناه وهو تميز الأنماط ثم تميز الأسلوب الشخصى خلال الأنماط ـ أن نزيل التعارض بين بعض الأحكام النقدية السابقة ، وأن نقدم تفسيراً أقرب إلى الموضوعية لهذا الشعر بالنسبة إلى شاعره وعصره[1] .

* * *

يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على أن البارودى جدد لغة الشعر حين خرج على طريقة النظامين («العروضيين» كما سماهم العقاد) ووصله بتراثه العريق . ولكن هذا القول المجمل يحتاج إلى تفصيل كثير . فإن تراثنا الشعرى ـ كما ألمحنا من قبل ـ لم يجر على نمط واحد ، والبارودى نفسه تنقل بين أنماط عدة قبل أن يستوى له أسلوب مميز ، كان ـ فى الحق ـ امتداداً رائعاً وأصيلاً لنمط الفحول العباسيين : أبى تمام والبحترى والمتنبى (إذا تجاوزنا ـ فى هذا المقام ـ عن الاختلافات الفردية بينهم) . وعندما استقر البارودى على هذا النمط قرر مستقبل الشعر العربى لجيلين كاملين على الأقل . ويجمع النقاد على أن البارودى ـ بذلك ـ أعاد للشعر العربى حيويته ، فذوى شعر النظامين الذى كان خالياً من حقيقة الشعر وعاجزاً ـ من ثمة ـ عن أداء وظيفته . ولكن النقاد ومؤرخى الأدب قلما يلتفتون إلى نمط شعرى آخر ظل يعيش مجاوراً ـ وإن كان كالجار الفقير ـ للنمط الفخم الذى أحياه البارودى : نمط كانت له ـ هو أيضاً ـ وظيفته الحيوية فى ظروف حضارية وثقافية مختلفة عن تلك التى أنتجت شعر الفحول العباسيين . لعل هذا النمط قد اكتملت مقوماته ، واستوى على عوده لدى شاعر مثل البهاء زهير ، الذى يرجح من سيرته أنه لم يتصل بالأيوبيين إلا بعد أن جاوز مرحلة الشباب ، وأن شخصيته الأدبية اكتملت حين كان يعيش فى شظف وحرمان بين الحجاز وصعيد مصر . ثم كان لهذا النمط امتداده الجدير باهتمام النقاد لدى شاعر مثل الحسين الجزار الذى كان كما يدل لقبه جزاراً ، وكما يفهم

من وصف ابن سعيد المغربي له نموذجاً لأولاد البلد الكرماء الذين يقبلون على متع الحياة ، ويعبرون عن حبهم للجمال بلون خاص من الترف والزينة ، وكما يظهر من شعره مولعاً بالفكاهة التي تقوم غالباً على التورية ، شأن أولاد البلد في «نكتهم» و «قوافيهم» . وربما كان شيء من ذلك قد استمر إلى عصر البارودي لدى الشعراء الندماء أمثال الشيخ على الليثي ومن إليه ، ولكنه ظل ضعيف للنمط الرقيق السهل الفكه الذى نهج سبيله البهاء زهير، ولم يكن البهاء نديماً بل إن ديوانه لم يحو إلا القليل من المدائح . ولا شك أن البارودى نفر من هذه الطائفة نفوراً شديداً ، فشخصيته الجادة الطموح لم تكن لتطيق أمثالهم ، وإن في ديوانه لمقطوعات هجائية مشبعة بالاحتقار لأشخاص يبدو أنهم كانوا من كبار موظفي القصر الخديوى ، فكيف بهؤلاء الأدنياء ؟

لقد كانت بيئة البارودى الأرستقراطية المشبعة بالتقاليد التركية ، وثقافته العربية العريقة التي تلقاها على يدى أستاذه الشيخ حسين المرصفي ، وشخصيته المتفردة التي ترفعت عن صغائر الناس في مجتمعه - كان ذلك كله - إلى جانب الفساد الذى طرأ على نمط البهاء زهير، كافيا لأن يتمثل النمط الأول حراً صافيا لدى البارودى . وكان البارودى نبعة الشعر التي بسقت وطالت ومدت ظلالها على كل من حوله ، ولم يكن لخلفيه العظيمين ، شوقي وحافظ ، بد من أن يتكئا عليه ويسلكا سبيله ويغترفا من بحره ، ثم يكون لكل منهما بعد ذلك من خصوصية طبعه وثقافته مرفد له على اقتحام مجالات جديدة ، أو معين على إبراز شخصية فنية متميزة .

فأما شوقي فكان أرستقراطى النشأة مثل البارودى ، ولم يعان ما عاناه البارودى من شدائد ، ما عدا سنوات نفيه التي قضاها في إسبانيا في حياة عائلية رتيبة أتاحت له مزيداً من الوقت للقراءة . ومن ثم تباعد عن تلقائية البارودى التي حتمها كون الشعر عنده متنفساً لانفعالاته العارمة ، وأدخل في شعره كثرة من الصور التاريخية التي استمدها من مطالعاته وأعمل فيها خياله ليجعلها جزءاً من نسيج الحاضر. على هذا الأسلوب بنى شوقي قصائده الكبرى ، حتى اكتشف بأخرة أن القالب المسرحي يتيح له مزيداً من التنويع في زوايا النظر للموقف الواحد ، ومزيداً من إسقاط التاريخ على الحاضر، ومن هذا الاكتشاف كانت بداية الشعر المسرحي في أدبنا العربي .

وأما حافظ فكانت له حياتان وثقافتان . نشأ في بيئة شعبية ، وقضى شبابه كله مضطرباً بين أعمال صغيرة (إذ كانت أعلى وظيفة حصل عليها هي رتبة ملازم أول في الجيش) أو بلا عمل سوى الشعر. وحين آن له أن ينعم بشيء من الاستقرار المادى في وظيفة بدار الكتب لم يجاوز في محيطه العملي والمنزلي مستوى الطبقة المتوسطة . وخلال ذلك كله كان يألف القهاوى والمنتديات التي تضم عامة الناس ، وكان صديقه المقرب «إمام العبد» أديباً بائساً ربما أعمل الحيلة ليحصل على وجبة مجانية ، وكان حافظ يبره وقيل أيضاً إنه كان يخاف معرة هجائه ، فكأن علاقتهما كانت أشبه بعلاقة بشار وأبي الشمقمق . وفى الوقت نفسه كان يغشى منازل علية القوم ، وربما أقام في بعضها أياما ، وكانت علاقته بهؤلاء الأعيان أشبه بعلاقة الشاعر القديم بممدوحيه منها بعلاقة النديم بسيد القصر ، وكأنه أحيا بذلك جانبا من تقاليد الشعر العباسي أيضا . وساعده على ذلك أن التغيرات الاجتماعية قبيل ثورة ١٩١٩ دفعت طبقة الأعيان إلى مراكز قوة استتبعت تدعيم وجودها بالشعر.

وقد أكب حافظ في صباه وشبابه على قراءة كتب الأدب القديم التي وجد فيها سلوته الوحيدة ، وكانت له - كما شهد معاصروه - حافظة عجيبة ، فحصل ذخيرة أدبية ضخمة نفعته طوال حياته ، وانطبعت في مخيلته أساليب العرب في أشعارهم - كما يقول ابن خلدون - حتى أصبح النظم طبيعة ثانية له ، فهو يرتجل الشعر إذا دعى إلى ذلك أو جاشت نفسه بمعانيه . على أنه كان في المواقف التي يحتشد لها الشعراء كثير المعاودة والتنقيح لشعره ، وهى عادة شاركه فيها معاصروه كما عرف من أقوالهم ومن مراجعة النسخ المتعددة لقصائدهم . فقد كان هذا شأن مطران وشوقي والبارودى قبلهما . وكأن الإلحاح على الشعر بالتثقيف والصقل - مع الاقتدار على النظم كلما تهيأت دواعيه - من لوازم النمط الفخم الذى نهج البارودى سبيله . وقد تعمدنا أن نصف هذا النمط بالفخامة دون غيرها من الصفات التي تتردد في هذا السياق لأن الفخامة هى أبعد هذه الكلمات عن اللغة النقدية المتداولة ، ولذلك فهى أقل إثارة للبس ، وإن بدا هذا غريبا . فلا شيء أشد إرباكا للغة العلمية من كلمة تساق مساق المصطلح دون أن تحدد تحديد المصطلح . أما كلمة «الفخامة» فهى - على العكس - مستعارة من وصف المناظر المحسوسة سواء منظر بناء أو رداء أو شخص ، ووصف هذه الأشياء بالفخامة قلما يختلف فيه اثنان . فاستعارتها للكلام حرية أن تشير إلى معنى متفق عليه بين الجميع ، وإن لم يحدد ابتداء . ومرجع الاتفاق هنا أن صفة «الفخم» - كصفة «الجليل» عند كانت - تعتمد على شعور نفسى ثابت في أصل الفطرة .

إلى جانب هذا النمط الفخم الذى امتلك حافظ ناصيته بفضل محفوظه الغزير من الشعر القديم ، كان ثمة ذلك النمط الآخر يتدفق في كيانه ، ربما دون أن يشعر ، من خلال مجالس السمر الشعبية التي احتفظت بالكثير من روح البهاء زهير، والحسين الجزار . إن فنون الأدب المنطوق - «كالنكتة» و «القافية» اللتين تتداولان في هذه المجالس - لا ينبغى ازدراؤها أو التهوين من أثرها بالنسبة إلى الفنون الأدبية المكتوبة . وقد اهتم الكاتب اللبنانى أحمد فارس الشدياق الذى عاش في مصر في أواسط القرن التاسع عشر بالحديث عن شغف المصريين بالنكات (ولا أدرى لماذا اختار أن يسميها «النقاط») ووصف كيف كانوا يتطارحونها كما يتطارح الشعر. والنكتة والقافية نوع من اللعب الفكرى - لا اللفظى فحسب - اكتشف المصريون تأثيره الناجع في إنعاش القلوب وتفريج الكروب ، وكان حافظ الذى «مشى الحزن ناخراً في عظامه» كما قال ، يدمن سماع النكتة وقولها لأنها - فيما يبدو - تلهيه عن نفسه ،

وقد تعود الفرار من نفسه . على أن حزنه الدفين ربما تسلل إلى دعابته فجاءت أشبه بالشكوى ، كما أن بعضهم سأله مرة : لماذا لا يغير البدلة التى يلبسها ؟ فأجاب : لأن فيها صفتين من صفات الله : الوحدانية والقدم .

على أن ثمة فناً شعبيا آخر كان أوثق اتصالا بنمط الشعر السهل الرقيق الذى شاع فى أواخر العصر المملوكى ، وهو فن الزجل . ومع أن الذين كتبوا فى سيرة حافظ لم يذكروا أنه نظم فيه ، كما نظم صبرى وشوقى أزجالاً ليتغنى بها كبار المغنين ، فإن حافظاً كان أوثق منهما اتصالاً بالزجل والزجالين ، وحسبه صديقه إمام العبد ، الذى كان ـ كما يقول مترجم حافظ وزميله فى دار الكتب أحمد محفوظ ـ[٢] شاعراً متوسطا ، ولكنه كان زجالاً من الطراز الأول .

ومع أن النمط الفخم غلب على أسلوب حافظ ، فقد كان للنمط السهل الفكه تأثير غير هين فى شعره . وربما كان من أسباب قوة هذا التأثير أن حافظا انصرف عن القراءة الجادة بعد أن جاوز مرحلة الشباب ، فكانت معظم قراءاته من أدب التسلية الذى شاع بين أنصاف المتعلمين . وإذا كان النمط الأول هو أكثر ما يبده الناظر فى ديوان حافظ ، فإن مزيداً من التأمل يكشف عن ألوان من التأثير داخلته ، أو انفردت دونه ، من النمط الثانى . ولعل هذا الاختلاط كان سببا مهماً من أسباب الاضطراب فى تقدير منزلة حافظ الفنية ، ولكنه ـ باعتبار المنهج الأسلوبى ـ ظاهرة ينبغى درسها بغاية ما يمكن من التفصيل كى «نفهم» شعر حافظ أولاً ، وبعد ذلك يمكن النظر فى قيمته .

والاستقراء يكشف عن ضروب مختلفة لذلك التأثير :

الضرب الأول : عبارات مأخوذة من الاستعمال الجارى ، وأحياناً من لغة الصحافة ، وقد نبه ناشرو الطبعة الأخيرة من الديوان على ما كان من هذه الاستعمالات مخالفاً للمعانى أو الصيغ التى نصت عليها المعاجم . وهذه بعض الأمثلة نلتزم إيرادها حسب ترتيبها فى الديوان لنكون فكرة تقريبية عن درجة شيوعها فى شعر حافظ :

١ ـ من أقدم قصائده فى باب المدائح والتهانى ـ وقالها حين كان فى نحو الخامسة والعشرين (الجزء الأول ص : ٤) :

فــرحت أرض الحجــاز بـكـم
«فَــرْحَـــهــا» بــالهاطـــل الهتن

علل الناشرون تسكين الراء فى «فرْحها» بضرورة الوزن . وحقاً ربما لجأ الشاعر إلى الضرائر إذا ضايقه الوزن ، وربما أخطأ الشاعر المحدث فى اللغة أيضا ، ولكننا نعرف كذلك أن للفرح (بالتسكين) فى إحساس عامة المصريين معنى ليس للفرح بالتحريك . فالأول يدل فى استعمالهم على إحساس نفسى ، والثانى يدل على مظاهر خارجية .

٢ ـ من قصيدة فى مدح الأستاذ الإمام ، وأشار فى البيت إلى صورة رسمية له فى بعض الصحف (ص : ٢٧) :

لعبوا به فى صورة قد «أسفرت»
عن عزله فأقام حلس الدارِ

وأشار الناشرون إلى أن الصواب هنا «سفرت» ، أى كشفت وأظهرت ، لأن «أسفر» معناه أضاء وأشرق ، وهو معنى لا يناسب السياق ، «ولكن استعماله فى المعنى الأول شاع بين كتاب العصر» .

٣ ـ من قصيدة مدحية أيضا (ص : ٣٥) :

الضارب الجزية منذ «انتشى»
على يـــراع الشـــاعـــر المبـدع

قال الناشرون إنهم لم يجدوا «انتشى» فى كتب اللغة بمعنى «نَشأ» كما هو المراد فى البيت . ونقول إنها عامية مشهورة .

٤ ـ وما زلنا فى المدح (ص : ٤٥) :

وإذا «القنابل» دمدمت وتفجرت
تحت الـغـبـار تـفـجـر البركان

رأى الناشرون من الضرورى أن ينبهوا إلى أن «القنابل» لم ترد فى كتب اللغة . (وطبيعى ألا ترد كثيرها من الأسماء التى استحدثت أو عربت فى اللغة الجارية لتدل على مسميات لم يعرفها أصحاب تلك الكتب) .

٥ ـ من قصيدته فى ذكرى شكسبير يصف شعره (ص : ٧٤) :

«ندىّ» على الأيام يزداد نضرةً
ويزداد فيها جدة وهو يقدمُ

قال الناشرون إن المعروف فى كتب اللغة «ندٍ» ـ بتخفيف الياء ـ بمعنى المبتلّ بالندى . ونقول إن أهل هذا العصر قلما يستخدمونها بتخفيف الياء .

٦ ـ فى تهنئة «المقتطف» بعيده الخمسينى (ص : ١٥٦) :

كم فيه من «نهر» جرى بطريقة
تـرد النهى فـيــه ألــد شراب

نبه الناشرون إلى أن فى «نهر» تورية بمعنى العمود فى الصحيفة ، وهو معنى مستحدث .

٧ ـ فى إحدى قصائده الإخوانية (ص : ١٦٧) :

قصــور كــأن بــروج السـمــاء
خــدور الـغـوانى «بــأدوارهــا»

أشار الناشرون إلى أن «الدور» بمعنى الطبقة من البناء عامية .

ونكتفى بهذا القدر غير المتخيَّر لأن استعمال الصيغ أو المعانى «المولدة» كما يقال أمر يشترك فيه مع حافظ شعراء وكتاب كثيرون ،

فلا يختلفون إلا فى إقلالهم أو إكثارهم منه ، إما قصداً إلى التسامح وإما تساهلاً فى الصياغة وإما جهلاً بالاستعمال الصحيح . ونشير إلى ضرب ثانٍ أوضح دلالة على امتزاج النمط الفخم بالنمط السهل الفكه فى شعر حافظ . وهذا الضرب لا يلتفت إليه هواة البحث فى المعاجم لأنه لا يمس بنية اللفظ ولا معناه بل يتناول التركيب الذى يستقيم على أصول العربية مع أنه يحمل طابع عصره فكراً ولغة ، ويلتصق بالأحداث اليومية التى تشغل الناس . فمن ذلك هذا البيت الذى تغنيه أم كلثوم من قصيدة حافظ «مصر» :

نحن نجتاز موقفاً تعثر الآ
راء فيه وعثرة الرأى تردى

«فالاجتياز» و«الموقف» كلتاهما فصيحة بمفردها ، بل ربما كانتا عريقتين فى الفصاحة ، ولكنهما انحرفتا عن طريق الفصاحة المثلى حين التقتا هذا اللقاء (خلسة من أهلها !) وإنك لتلمح خلال هذا اللقاء ظل الخبر الصحفى المتعجل الذى جمع بينهما . فالاجتياز عبور وترك ، والوقوف ثبات وإصرار ، كما قال المتنبى :

وقفت وما فى الموت شك لواقف
كأنك فى جفن الردى وهو نائمُ

فهما فعلان متناقضان ، والجمع بينهما كالجمع بين سهيل والثريا ، لأن الذى يختار الوقوف لا يجتاز ، والذى يجتاز لا يقف ، فقوله «نحن نجتاز موقفاً» هو فى التناقض بمنزلة قولك «فلان قائم قاعد» ، لا تعنى التناقض الهيجلى أو الماركسى بمعنى أنه قائم فى سبيله إلى القعود أو قاعد فى سبيله إلى القيام ، كما أنك لا تعنى التناقض الشعورى فى مثل قولهم بسمة حزينة أو حزن باسم ، فالاجتياز والوقوف لا يمكن حملهما على أحد الوجهين . وإذن فحين «نجتاز موقفاً» فلابد أن نكون قد جردنا الاجتياز من معناه فلم نترك ، أو جردنا الوقوف من معناه فلم نثبت ، ومثل هذا التعبير يشيع فى لغة الصحافة والسياسة ، حين يكون من المناسب خلع ألفاظ ضخمة على معانٍ تافهة أو مراوغة .

ونظير هذا التعبير فى تفاهة المعنى قوله فى مطلع قصيدته التى رثى بها المنفلوطى :

رحم الله صاحب النظرات
غاب عنا «فى أحرج الأوقات»

ولكننا هنا لا نستحضر لغة الصحافة بميوعتها المقصودة ، بل نتخيل أنفسنا نسير خلف نعش ، ونسمع همسات المشيعين التى يعبرون بها عن حزن مصطنع ، ويستأنفون بعدها ثرثرتهم المعهودة . لقد كان طبيعيا أن يربط حافظ ـ كما فعل شوقى ـ بين موت المنفلوطى وحادث الاعتداء على حياة سعد زغلول ، ولكنك تلاحظ الفرق بين الأسلوب الفخم والأسلوب الجارى حين تقارن هذا المطلع بمطلع شوقى :

اخترت يوم الهول يوم وداع
ونعاك فى عصف الرياح الناعى

وحتى فى تكريم شوقى ، يشير حافظ إلى شأن الشعر فى إيقاظ الأمم بعبارة تقرب من اللغة الصحفية فى شحوب الدلالة ، وإن كان التركيب فصيحاً . يقول :

وأقوامنا فى الشرق قد طال نومهم
«وما كان نوم الشعر بالمتوقع»

فكلمة «المتوقع» ، التى نفيت نفياً مؤكدا ، لا يمكن أن تؤخذ مأخذ الجد هنا ، لأن نوم الشعوب يجعلنا «نتوقع» نوم الشعر وليس العكس . ولكن حافظاً لا يريد هذا ، بل يريد أن الشعر «يمكنه» أن يوقظ هذه الشعوب النائمة ، أو أنه هو وحده الذى يمكنه ذلك . غير أنه أضعف المعنى بهذه العبارة التى يجرى مثلها فى الكلام العادى . يقول المتحدث مثلا : «لم أكن أتوقع من فلان أن يفعل كذا وكذا» ، مع أنه يعلم كما يعلم سامعه أن فلاناً هذا غير صديق .

وربما كان لمثل هذه العبارات الصحفية أثر غير هين فى رواج شعر حافظ لدى الجماهير ، وسرعة تقبله فى المحافل . فالعبارات المألوفة التى تتردد كل يوم ، ولا تحمل أى معنى جديد ، تطرب الأكثرية لأنها توهمها أنها تعلم وهى لا تعلم ، وتورد عليها ما تجده «على طرف ألسنتها» ، وفى هذا ما فيه من إرضاء لغرورها . ولكن مثل هذه الأبيات عند حافظ لم تكن لترضى الشعراء وطلاب البلاغة . ولذلك قال عنه أحمد محفوظ إنه ـ وهو المشهود له بجزالة الأسلوب وفخامة الديباجة ـ «نظم أبياتاً كثيرة لا تلمس فيها جزالة ولا فخامة ، بل قد انحط أسلوبه فيها انحطاطاً بعيدا»[3] . ويستشهد بمطلع قصيدته الرائية التى يصف فيها رحلته إلى إيطاليا :

عاصف يرتمى وبحر يغير
أنا بالله منهما مستجير

معلقاً : «والشطر الثانى من هذا البيت ركيك عامى لا يحتاج إلى عناء لنقده» . وقوله فى استقبال الإمبراطورة أوجينى عند زيارتها الثانية لمصر سنة ١٩٠٥ ، بعد أن زالت عنها أبهة الملك ولبست رداء الشيخوخة بعد رواء الشباب :

كنت بالأمس ضيفة عند ملك
فانزلى اليوم ضيفةً فى خان

مستدركا : «ولكى ننصف حافظاً نقول : رغم نظمه لهذا البيت الركيك فقد نظم فى هذه القصيدة أبياتاً بليغة رائعة الأسلوب» .

وهذا هو المقياس الكلاسى للأسلوب فى جميع العصور واللغات : استواء العبارة على نمط يعلو عن «السوقية» دون أن يغلو فى الغرابة . ومعنى ذلك أن الشاعر يتحتم عليه أن يحشر نفسه فى قالب من اللغة المهذبة ، أو يتمطى ليملأه ، هذا إن لم يتحول هذا القالب إلى سرير «بروكرستس» فيتحتم تقليم بعض الأطراف أو تفكيك بعض المفاصل حتى ينطبق طول الشاعر على طول السرير . ولم يزل الشعراء ذوو النزعة الفردية الرومنسية يتمردون على هذا الاستبداد

حتى أديل منه لأعقابهم فى العصر الحديث . فقديما عبر ابن الرومى عن ذلك الصراع غير المتكافىء بقوله :

قل للذى عاب شعر مادحه
أما ترى كيف ركب الشجرُ ؟
ركب فيه اللحاء والخشب اليا
بس والغصن زانه الثمر

ولم يعرف نقادنا القدماء فضلاً لابن الرومى إلا فى غرابة تشبيهاته ، حتى آثرته جماعة الديوان بالاهتمام ونبهت إلى حيوية شعره . على أن الحركة الإحيائية التى بدأها البارودى كانت من القوة بحيث جعلت الأذواق تنبو عن كل بيت تشم منه رائحة السوقية . والأصل فى النقد كله ـ قديمه وحديثه ـ مراعاة المناسبة . والمناسبة منها ما يرجع إلى موضوع القول وظروفه ومنها ما يرجع إلى القول نفسه . «فللكلمة مع صاحبتها مقام» كما يقول البلاغيون . بيد أن علم الأسلوب يضيف : أن التزام نسق لغوى واحد فى القصيدة أو القطعة الأدبية كلها يحدث للقارىء أو السامع مللا ، ويوحى إليها أن القائل لا يصدر عن تجربة ، أو رؤية خاصة ، ولكنه يقول كما يقول الناس ، ومن ثم كان الخروج على النسق ـ بشرط أن يكون وراءه دافع يسوغه ـ أدل على أصالة الفنان وقدرته .

وقد قدمنا أمثلة للخلط غير المبرر بين النمط الفخم والنمط المأنوس فى شعر حافظ ، وهو خلط مرجعه ـ غالباً ـ إلى تأثره بلغة الصحافة حين ينظم فى موضوع عام . أما المثالان اللذان أوردهما محفوظ فيصلحان نموذجين لضرب ثالث من اجتماع النمطين ، وهو التأليف بينهما بحيث تؤدى القصيدة غرض الشاعر ، أو قل بحيث تشف عن رؤيته الخاصة . ويحسن بالقارىء أن يرجع إليهما فى ديوان حافظ ، ولكننا نكتفى بإشارات تؤيد زعمنا فيهما . أما قصيدة الرحلة إلى إيطاليا فمن طريف أخبارها ما رواه محفوظ من أن حافظاً نظمها قبل أن يرى السفينة التى ستنقله إلى فرنسا (لا إلى إيطاليا) ووصف فيها إيطاليا لأنه قرر أن يفعل ذلك لأنه كان عازماً على زيارة إيطاليا ولو فى أثناء هذه الرحلة[4] . وكل ذلك يمكن أن يكون سبباً للسخرية من الشاعر الذى يصف مالم يره . أى فرق ـ إذن ـ بينه وبين من يصف النوق والأطلال مع أنه لم ير طللاً وربما فزع إذا اقتربت منه ناقة ؟ وقد يشك القارىء فى صحة رواية محفوظ . ولكن قراءة فاحصة للقصيدة تزيل هذا الشك مثلما تزيل عن حافظ وصمة التقليد . فالقصيدة ـ فى حقيقتها ـ ليست وصفاً لرحلة على ظهر سفينة ولا لجولة فى شوارع مدينة إيطالية ، ولكنها تخيل ، مشبع بالروح الشعبية ، لرحلة وجولة كهاتين . ولو جلس حافظ ليصف الرحلة والجولة ، بعد أن يكون قد قام بهما فعلاً ، لكتب شيئا مختلفاً كل الاختلاف . فليس هناك من وصف الرحلة إلا هياج البحر ثم سكونه ، تلى ذلك أبيات ثلاثة فى مدح السفينة ، فيها صنعة مبتكرة تعجب البديعيين (ولا يبعد أن يكون الشاعر قد كوفىء عليها ببطاقة سفر مجانية . ألم يقل كاتب سيرته إنه نظم القصيدة قبل أن يضع قدمه فى الباخرة ؟) أما وصف الرحلة المخيفة فلا يعبر عن شىء أكثر من فزع حافظ ـ ومثله عامة المصريين آنذاك ـ من ركوب البحر . ومن ثم كان المطلع الذى عابه محفوظ مناسباً كل المناسبة لهذه القصيدة . فإذا كان الشطر الأول قد أوحى بنوع من الجلال (التهويل بالابتداء بالنكرة على عادة فصحاء الأعراب ، المضارع فى الخبر الفعلى ، المزاوجة بين الجملتين القصيرتين) وهو شطر المعنى الذى يجب أن يعتمد عليه حافظ من بدء القصيدة إلى نهايتها ، فإن الشطر الثانى بتركيبه العريق فى العامية (من جهة الاستعمال لا من جهة الأصل) يحمل دلالات قوية الإيحاء إلى شطر المعنى الثانى ، وهو الخوف من البلاء والرجاء فى الله . ومع ذلك فإن هذا التركيب الكثير الدوران على ألسنة الناس («أنا مستجير بالله منك يا شيخ !») قد أصابه من التقديم والتأخير ما قرّب الهوة بينه وبين الشطر الأول . والقصيدة بقسميها (وصف الرحلة ـ وصف إيطاليا) تجمع بين هذين النمطين فى لحظات متتابعة من موالاة النسق وكسر النسق . ولهذه الموالاة إيقاع يمكن درسه بتفصيل أكبر مما يسمح به المقام هنا . ولهذا نكتفى بمثال واحد يوضح النقلة من نسق فخم إلى نسق شعبى . فالشاعر يبدأ القسم الثانى من القصيدة ببيت عالى الرنين ، تراقى الدلالة بفضل عباراته الدعائية :

إيه إيطاليا ! عدتك العوادى
وتنحى عن ساكنيك الثبورُ !

ثم يمضى فى التغنى بمحاسن إيطاليا فيذكر إبداع مثاليها فى أبيات تجرى هذا المجرى حتى يقول :

فهى تبدو من الملائك يكسو
ها جمال على حفافيه نور
أمرت بالسكوت من جانب الحقْ
قِ بدنيا فيها الأحاديث زور

وينتقل نقلة شديدة الشبه بانتقالات الشاعر القديم ، لأنها تعتمد على أدنى مناسبة ، وهى هنا ذكر الملائك ، فيقول :

أرضهم جنة وحور وولدا
ن كما تشتهى وملك كبير
تحتها ـ والعياذ بالله ـ نار
وعذاب ومنكر ونكير

هكذا ينكسر النسق فجأة بدخول النمط الآخر .

وربما جمع الشاعر بين النمطين فى نسق واحد ليحدث نوعاً من التنافر النغمى المقصود ، وطريقته فى ذلك هى الطريقة الأساسية فى كل محاكاة ساخرة (parody) ، وهى استعارة القالب الفخم وملؤه بمادة مبتذلة أو غير جادة . كما فى هذه الأبيات :

ـ أنكر الوقفَ شرعُهم فلهذا
كل ربع بأرضهم معمورُ
ـ لا ترى فى الصباح لاعب نردٍ
حوله للرهان جم غفير

لا ولا باهلاً سليم النواحي
للقهاوى رواحه والبكور

ويولد بين النمطين نمطاً ثالثاً عندما يتناول ما يصح أن نسميه «الحكمة الشعبية» ، وأستاذه هنا هو أبو العلاء المعرى . فقد تخلى المعرى فى اللزوميات عن النمط الفخم الذى التزمه فى سقط الزند ، إلا أن حكمة أبى العلاء المعتزل كانت تقوم على فكر متعمق ، وتكتسى بصنعة دقيقة . ولا كذلك حافظ . ولئن أشبه حافظ أبا العلاء فى نظرته المتشائمة لقد كان هذا هو الجانب الذاتى فى حكمة حافظ ، ولم يكن حافظ يتخفى ، فكان يعبر عن بواعث التشاؤم عنده تعبيراً مباشراً ، وكان فى مقابل ذلك لا يتعمى فلسفة التشاؤم كما تعمقها أبو العلاء . ومن هنا كانت حكمته - كما سبقت الإشارة - أدنى إلى روح الشعب ، سواء أكانت ذاتية الصورة كما يلاحظ حين يشكو أو يرثى ، أم كانت موضوعية كما يلاحظ حين يصف أو يرثى أيضا . ولم يحتج إلى تكلف فى الصناعة . وقد ظهر هذا النمط المتوسط فى التفاته إلى البحر بعد أن هدأ واستكان :

أيها البحر لا يغرنك حول
واتساع وأنت خلق كبير
إنما أنت ذرة قد حوتها
ذرة فى فضاء ربى تدور
إنما أنت قطرة فى إناء
ليس يدرى مداه إلا القدير

أما قصيدة حافظ فى استقبال أوجينى فتجرى أبياتها الأولى على النمط الفخم . فمع أن الخطاب لأوجينى ، فإن الوصف فى هذا القسم منصب على قصر الجزيرة وصاحبه ، وهو الذى استضافها فى زيارتها الأولى . ثم هو يعتمد على حيلة من أبرز حيل هذا النمط : المبالغة ، التى يقويها بتكرار خطابى لاسم الاستفهام «أين» . وبعد هذه البداية ينزل الشاعر درجة إلى النمط المتوسط فى تلك الحكمة الشعبية البسيطة التى تصور تقلب الزمان ، وتقترب اقتراباً شديداً من الواقع ، فلا مبالغة هنا ، بل مقابلات بين أحوال تفصيلية قوية الدلالة . ويلاحظ التكرار هنا أيضا ، وهو حيلة لا تكاد تخلو منها قصيدة لحافظ . ولكن تأثير التكرار يختلف باختلاف نوع العنصر المكرر ووضعه ، وتكرار النداء هنا يدل على التفجع كما فى البكائيات الشعبية :

كنت بالأمس جنة الحور ياقصـ
ـر فأصبحت جنة الحيوان
خطر الليث فى فنائك ياقصـ
ـر وقد كنت مسرحاً للحسان
وعوى الذئب فى نواحيك ياقصـ
ـر وقد كنت معقلاً للّسان
وحباك الزوار بالمال ياقصـ
ـر وقد كنت مصدر الإحسان

فإذا عاد إلى ذكر صاحب القصر عاد إلى النمط الفخم مرة أخرى ، ملتفتاً إلى الزائرة هذه المرة :

تلك حال الإيوان ياربة التا
ج ، فما حال صاحب الإيوان ؟
قد طواه الردى ، ولو كان حياً
لمشى فى ركابك الثقلان
وتولت حراسة الموكب الأسـ
ـنى نجوم السماء والنيِّران

ويختم هذا القسم الثانى بالحكمة أيضا ، فيعود إلى النمط الواقعى المقتصد ، مستخدماً المقابلات :

إن يكن غاب عن جبينك تاج
كان بالغرب أشرف التيجان
فلقد زانك المشيب بتاج
لا يدانيه فى الجلال مدانى
ذاك من صنعة الأنام وهذا
من صنيع المهيمن الديانِ
كنت بالأمس ضيفة عند مَلْك
فانزلى اليوم ضيفة فى خانِ
واعذرينا على القصور ، كلانا
غيرته طوارىء الحدثان

فالبيت الذى هجنه محفوظ غير ناب عن سياقه القريب ، ثم إنه يكاد يكون لإزماً لبنية القصيدة . فقد أدارها الشاعر على قصر الجزيرة وساكنيه ، وبنى هيكلها العام على التقابل ، فكان طبيعياً أن يذكر مقابل القصر وهو الخان . وإذا كانت هذه الكلمة خشنة فى أسماع عشاق الأسلوب الفخم ، لأنها كلمة سوقية لا تصلح فى خطاب الملوك ، فإن حافظاً هنا لا يتكلم بلغة إنسان تعود خطاب الملوك ، بل بلسان الشعب البسيط الطيب ، الذى يقرن محنة الإمبراطورة وقد فقدت عرشها بمحنته وقد فقد استقلاله . ومع أن القصر هو الرباط المحسوس الذى يوحد القصتين ، فإن صوت الشاعر هو الرباط المعنوى الخفى : صوت لا تخفى نبراته الشعبية على الرغم من البداية الفخمة المهذبة ، حتى إذا بلغ الختام انطلق فى ضمير المتكلمين - وما أسهل وروده على لسان حافظ ! - معبرا فى بساطة عن صفة من أرسخ صفات شعبه ، ومعتذرا - بغاية ما يستطيع من التجمل - عن التقصير فى الضيافة .

* * *

على أن تنقل حافظ بين أنماط الأسلوب الشعرى لم يكن يخلو من مشكلات . مثال ذلك أن محاولته صوغ قصيدة رثاء على النمط الواقعى المأنوس ، عندما رثى باحثة البادية ، أوقعته فى شىء من الارتباك . فقد أراد أن يواسى والدها - صديقه حفنى ناصف - وهو الأديب الشاعر الناثر ، العالم باللغة والأدب . والمراثى فى النساء قليلة فى شعرنا القديم بل نادرة ، والمعروف منها فى رثاء نساء لهن بالشاعر

الرائى علاقة حميمة ، كرثاء جرير زوجه ، ورثاء المتنبى لجدته ، ورثاء أبى العلاء لأمه . ولا بد من عبقرية كعبقرية المتنبى حتى يخلص الشاعر إلى هذا الموضوع الشائك . أما فى العصر الحديث فلماذا لا ترثى النساء وقد برزن إلى المجتمعات ، وبارين الرجال فى الهمة وطيب الأثر ؟ ولقد رثى حافظ الملكة فكتوريا وهى رأس إمبراطورية لا تغرب عنها الشمس ، ولكن كيف يرثى امرأة شابة لم يزد أمرها على أن مارست التعليم فترة قصيرة من حياتها ، وكتبت ـ أحيانا ـ فى الصحف ، وحاضرت فى المنتديات داعية إلى إصلاح المجتمع وتحسين حال المرأة ؟

آثر حافظ النمط الواقعى المأنوس ، حتى إنه اختار مجزوء الكامل ، وهو يشبه مشطور الرجز فى قربه من نبرات الكلام العادى ، وراح يتحدث عن فضل أبيها على التعليم ، وسيرها على آثاره ، وموهبتها فى الكتابة التى تشبه موهبته . ثم أراد أن يثنى عليها بأنها جمعت بين فضائل الكاتبة المثقفة وفضائل ربة البيت فقال :

بينا تراها فى الطرو
س تخط آيات العبر
وتريك حكمة نابغ
عرك الحوادث واختبر
فإذا بها فى مطبخ
تطهو الطعام على قدر
وإذا بها قعدت تخيـ
ـط وترتفو وتحز الإبر

وكأنه يشعر أن جلال موقف الرثاء يقتضيه أن يجنح ـ ولو قليلا ـ نحو النمط الفخم ، وإن كان الوزن قد كبله ، فيقول :

علمت هاتفة القصو
ر نواح هاتفة الشجر
وتركت أتراب الصبا
حزناً يقطعن الشعر
يبكين عهدك فى الصبا
ح وفى المساء وفى السحر

وإذا به ، وهو الذى يريد أن يواسى أباها ، يكاد يمازحه :

وتركت شيخك لا يعى
هل غاب زيد أو حضر

ثم يردف ذلك بوصف واقعى لا عزاء فيه ، بل كأنه يعلن للرجل قرب وفاته هو نفسه (وهذا ما كان ، فقد لحق بابنته بعد قليل) :

ثملا تبرحه الهمو
م إذا تحامل أو خطر
كالفرع هزته العواصف
فالتوى ثم انكسر
أو كالبناء يريد أن
ينقض من وقع الخور

(عجيب أن يكون للخور وقع)

قد زعزعته يد القضاء
وزلزلته يد القدر

ولكن حافظا يتوهج حين تنفتح أعماقه على أعماق الأب الثاكل :

أنا لم أذق فقد البنين
ولا البنات على الكبر
لكننى لما رأيـ
ـت فؤاده وقد انفطر
ورأيته قد كاد يحـ
ـرق زالريه إذا زفر
وشهدته أنى خطا
خطوًا تخبل أو عثر
أدركت معنى الحزن حـ
ـزن الوالدين ، فما أمرّ !

وهى على كل حال مرثية غير عادية ، حتى فى شعر حافظ نفسه ، إذ إنها لا تحمل إلا أصداء خافتة من تراث الشعر العربى فى فن الرثاء .

ووقف أحمد محفوظ عند وصف حافظ للطائرة فى قصيدته التى أعدها لاستقبال الطيار العثمانى فتحى بك ، فكان من سخرية القدر أن هوت به الطائرة قبل أن يصل إلى مصر ، ومع ذلك فقد نشر حافظ القصيدة بعد موته ، ورأى جامعو الديوان فى ذلك وفاء للميت ، ورآه محفوظ عملاً غير لائق[٥] . ولعلها أنانية الفنان لا أكثر ولا أقل . أما الأبيات التى استخفها محفوظ فقول حافظ .

مثل الشهاب انقض فى
آثار عفريت ولـار
فإذا علت فكدعوة الـ
ـمضطر تخترق الستار
وإذا هوت فكما هوت
أنثى العقاب على الهزار
وتسف آونـة وآ
ونة يجد بها ازورار
فيخالها الراءون قد
قرّت وليس بها قرار
لعب الجواد أقلّ لبـ
ثاً من ربيعة أو نزار
أو كاللعوب من الحما
م فوق ملعبه استطار
وكأنها فى الأفق حيـ
ـن يميل ميزان النهار
والشمس تلقى فوقها
حلل احمرار واصفرار
ملك تمثله لنا النـ
ـسيا فأعجلنا انبهار

ولم يقف الناقد إلا عند تشبيهات ثلاثة : تشبيه الطائرة بالجواد وبالحمامة وبالملك الذى « تمثله لنا السما » . وليس التشبيه كل شيء فى الوصف ولا الوصف - أى تمثيل الشيء المحسوس - كل شيء فى الشعر . ومع ذلك يبدو لنا أن هذه القصيدة قد مزجت مزجاً غير منسجم بين النمط الفخم والنمط الواقعى المأنوس . فهذا النمط الأخير لا يأبه كثيراً بالتشبيهات ، ولكن حافظاً تكلف إيراد شيء فى كل بيت تقريبا . وتشبيهاته جميعا ضعيفة الدلالة ، سواء ما كان منها منتزعا من التراث (الشهاب ، دعوة المضطر) وما كان مأخوذاً من الحياة المعاصرة (الجواد ، الحمامة ، ملك السما) - وربما كان هذا الخلط نفسه سببا فى ضعفها - مع أن عماد هذه التشبيهات إحساس طبيعى بالانبهار (كما صرح فى البيت الأخير) يسيطر على الناظر وهو يتابع حركات الطائرة .

وإنما يطّرد مجرى القصيدة حين يترك الشاعر هذه التشبيهات ويأخذ فيما سميناه النمط المولّد ، فتقترب مفرداته وتراكيبه من لغة الكلام العادى ، فى تساؤل عميق رغم سذاجته ، أو حكمة صادقة رغم بساطتها حتى يقول :

يـا أيها الـطـيـار طـر
فـإذا بـلـغـت مـدى المطار
فـزر الـسـهـا والـفـرقـد يـ
ـن إذا أتـيـح لك المزار
وسـل الـنـجـوم عن الحيا
ة فلى السؤال لك اعـتـبـار
هـم يـنـبـئونك أن كلْ
لَ الـكـائـنـات إلى بوار
والـظـلـم من طبع الـنـظـا
م فـإذا ظُـلـمت فلا تمار
إن الـذى بـرأ الـسـديـ
ـم هو الـذى بـرأ الـغـبـار
فى الـعـالـم الـعـلـوى والـسـ
ـسفل أحـكـام تـدار
خُـلـق الـضـعـيـف لـخـدمـة الـ
ـأقوى ولـيـس لـه خـيـار
فـتـعـزّ بـرهـبـتـك الـقـوى
ى وهن يلازمك الـصـغـار

حكمة تذكرك بفرفور يوسف إدريس . ولكن حافظاً لا ينهى قصيدته على هذه النغمة ، بل يطلب إلى الطيار (المنكود الحظ) أن يبلغ تحية المصريين إلى دار الخلافة ، وهنا يجنح مرة أخرى إلى الأسلوب الفخم . وكأنه أراد أن يبنى قصيدته على ثلاث حركات : انبهار ساذج ، ثم تأمل عميق ، يفضى إلى نوع من فلسفة القوة . وهكذا يتحول الانبهار إلى ثقة بالنفس وأمل فى المستقبل .

* * *

لعل الأمثلة السابقة لا تدع مجالاً للظن بأن أنماط الأسلوب الشعرى التى تحدثنا عنها تتمايز لدى حافظ أو غير حافظ بحيث لا يقع بينها تزاوج أو اختلاط . فالنمط الشعرى هو نموذج افتراضى يؤلفه الناقد من صفات معينة فى قصائد معروفة ، ولكن يزيد وينقص ، ويتنوع ويتعدد ، ولا يتحقق كاملاً فى قصيدة ما ، ولا يقيد الشاعر إلا بقدر . فإذا كنا نقول إن البارودى أحيا النمط الفخم وفرضه على من جاءوا بعده ، فليس معنى ذلك أن البارودى استعار نمط شعره من أحد من أعلام الشعر قبله ، ولا أنه التزم نمطاً واحداً بجملته وتفاصيله - كرره من قصيدة إلى أخرى ، ولا أن معاصريه وخلفاءه صنعوا شعرهم على قياس شعره . فالنمط فى علم الأسلوب اسم خاص بالشعر لما يسمى عموماً العرف ، أو المصطلح ، أو الشفرة أو الكود . أعنى أنه طريقة معينة فى استعمال اللغة ، تتغير من عصر إلى عصر ومن شاعر إلى شاعر ، بل من قصيدة إلى قصيدة ، بدرجات متفاوتة . وهى لا تتغير من تلقاء نفسها ، بل لأن كل شاعر جدير بهذا الاسم يدخل فى صراع معها . فالمهمة العليا للشعر هى أن يعيد خلق العالم من خلال اللغة ، ومن ثم فلا مفر للشاعر من أن يعيد خلق اللغة بصورة ما . ولكن الذى نريد أن نؤكده هنا هو أنه لا يخلق من عدم . فإن أعظم الشعراء لا يضيف إلا شيئا قليلاً جداً إلى الشعر قبله . وهذه الإضافة تتمثل غالباً فى اختلاف التركيبة . ومن ثم يمكننا أن نقول عن أسلوب أى قصيدة إنه مؤلف من جملة أنماط أو مصطلحات ، كما يمكننا أن نقول ، وبنفس القدر من الصدق ، إنه مؤلف من جملة انحرافات .

وقد لاحظنا أن انحرافات حافظ ترجع غالباً إلى خروجه على النمط الفخم إلى نمط أكثر شعبية ، رأينا أمثلة منه فى مفردات وتراكيب مأخوذة من اللغة الجارية ، ومعبرة - فى أحسن حالاتها - عن البنية النفسية العميقة للشعب المصرى . وقد فسرنا ذلك بأن صلات حافظ الاجتماعية والثقافية بالشعب كانت أقوى من صلات البارودى أو شوقى . ولكن هذا التفسير لا يتناول الدلالة التاريخية لشعر حافظ ، أو بعبارة أخرى لا يشير إلى منزلة هذا الشعر فى تطور الشعر العربى الحديث . فمن الجائز جداً أن يكون الانحراف نحو الشعبية سمة فردية لشاعر ما ، جاءته من ظروف حياته الخاصة ، ولكنها لا تعنى شيئا بالنسبة إلى حركة الشعر بوجه عام . فلذلك نقول إن شعر حافظ جاء على رأس التحولات الشعبية التى بلغت ذروتها فى ثورة ١٩ ، ومن ثم فإن « النمط الشعبى » الذى نتحدث عنه يجب أن يتحدد بالنسبة إلى حاضر الشعب المصرى فى تلك الفترة ، والمستقبل الذى كان يستشرف إليه ، لا بالنسبة إلى ماضيه فقط . وإذن فلن يكون النمط الشعبى الذى يمثله حافظ - فى جانب من شعره - هو نمط البهاء زهير أو الحسين الجزار ، هذا النمط الذى كان عماده الظرف والفكاهة والرقة ، ولكنه نمط يتميز بصفات أخرى مهمة ، مناسبة لمتطلبات العصر ، وإن لم يفقد تلك الصفات الأصلية . هذه الصفة الجديدة يمكننا أن نطلق عليها اسم « ترك التجمل » . ولابد لنا من هذا الاسم المركب ، الذى ينفى ولا يثبت ، لأننا لا نقصد التبذل ولا التهتك ولا السوقية ، كما أننا لا نقصد - بالضرورة - المكاشفة أو الفضح أو تحقير الذات .

فلو أردنا أن نحدد مفهوم « النمط الفخم » دون أن نحيل على مجرد الإحساس بالفخامة كما فعلنا فيما سبق ، لقلنا إنه النمط الذى يقوم على

التجمّل . التجمل فى المشاعر وفى العبارة عن هذه المشاعر أيضا . و «التجمل» كلمة عظيمة الشأن فى حضارتنا العربية ، وليست أقل دلالة على هذه الحضارة من «الجمل» الذى اشتقت منه . فالجمال قوة تكون فى النفس كما تكون فى الجسم ، وقلما وصفوا المرأة بأنها «جميلة» إذا أرادوا مجرد كونها ناعمة أو بهكنة أو رداحاً أو غيداء أو خوداً أو رودا الخ . ومن معانى الجمال الصبر والحياء وأن يكون الرجل مالكاً أمر نفسه ، فلا يستسلم لحزن أو غضب . فالتجمل يعنى الظهور بمظهر القوة ، التى هى فى الوقت نفسه بهاء عظيم الموقع فى النفوس . والرجل منا يتجمل بما يقدر عليه ، وما «أجمل» أن تكنى المرأة عن زوجها «بجملها» ، لا تعنى مجرد القوة ، بل تجمع فى هذه الكلمة كل ما تكنه له من حب وإعجاب . والنمط الفخم من الشعر يقوم على «التجمل» لأن الشاعر يجمع عاطفته فلا تتبعّق ، ولا يريك من نفسه إلا جانب القوة ، فإن مدح رجلاً وجب أن يكون هذا الرجل فائق القوة ليكون مستحقاً للمدح : فالممدوح راسخ كالجبل ، عال كالشمس ، عاتٍ كالبحر ، كريم كالمطر . وإذا تذلل الشاعر لمحبوبته فلن ينسى أن يردف هذا التذلل بالدهشة لأن ظبيته صادت أسدا ، ورمت بسهام عينيها فارساً ، الخ . ثم إن الشاعر يجمع أطراف «جملته» ويحكم ربطها بعلامات الإعراب ، وأدوات الربط ، فتظل مها طالت ـ والأحسن أن تطول ـ «مفرغة إفراغاً واحداً» كما يقول الجرجانى

هذا هو النمط الفخم فى فن الشعر العربى . وهو النمط الأكثر تمثيلاً لروح هذا الفن ، وإن لم يكن هو النمط الأوحد . فالنفس ـ عربية كانت أم غير عربية ـ لا تصبر على التجمل طول الوقت ، ولا بد لها من أن تتفرج أحيانا . ومن ثم قبل العرب ألواناً أخرى من الفن . إلا أن روح الحداثة لا يظهر فى تاريخ الفن العربى والحضارة العربية إلا عندما يصبح ترك التجمل هو الاتجاه الأبرز .

إن الزلزال الذى شمل الحياة العربية منذ عصر الحروب الصليبية دفع بالعرب كأمة ـ شيئاً فشيئا ـ إلى ترك التجمل . ومن المظاهر المتطرفة لذلك شيوع شعر المجون الذى بدأه الموالى فى وقت مبكر ، ثم شعر التحامق وبعض نماذجه تشبه ما يعرف اليوم بتيار العبث . على أن البهاء زهير ومعاصريه وخلفاءه فى القرنين السابع والثامن ظلوا يتجملون على قدر استطاعتهم ، فكان شعرهم ظريفاً دمثا ، لا فاحشاً ولا خليعا ، وكان الظرف والدماثة جمالاً لقوم أرادوا أن يملكوا أنفسهم فى ظروف صعبة .

فحركة الإحياء التى قام بها البارودى كانت بعثاً لروح الحضارة العربية ، لا للشعر العربى فحسب . وقد وافقت وقفة الشعوب العربية فى وجه المد الاستعمارى الغربى . ولكن تغلب الاستعمار الغربى على المقاومة الشعبية ، مرة بعد مرة ، حتم على هذه الشعوب أن تعيد النظر فى حياتها وقيمها ، فى ضوء الحاضر والمستقبل ، لا الماضى وحده . ومن ثم بدأت مرحلة فحص الذات ، التى لم تنته ـ فيما نقدّر ـ حتى اليوم .

أصبح ترك التجمل واجباً حتى يعرف الإنسان العربى نفسه . لم يكن له بد من أن «يفكك» نفسه ، ليفرز الصالح والطالح من عناصرها ، قبل أن يحاول «تجميعها» أو «تجميلها» من جديد . وكان حافظ هو طليعة شعب مصر العربى فى ترك التجمل . وكأى طليعة كان عليه أن يتحمل المخاطر . كان مصريا قحاً فى طباعه عاقر الخمر وعاشر النساء (كما يبدو) فى شبابه ، وأذكر أن ناشر الطبعة الأولى من ديوانه ـ وقد فقدتها منذ عهد الطفولة ـ قدم باب الخمريات بقوله إن حافظاً إنما نظم فى الخمر مجاراة للشعراء قبله . وهو اعتذار كاذب لا يُسأل عنه حافظ . ونظم أبياتاً فى التغزل بضابط وسيم . ولكنه كان مؤمنا عميق الإيمان ، بل إنه ـ فى حياته الخاصة ـ كان أقرب إلى التواكل المذموم ، منه إلى التوكل المندوب .

وكان خفيف القلب ، يفزع لأقل بادرة ، ويخاف أن يتعرض للسجن والتعذيب ، ولكن ذلك لم يمنعه ـ حتى بعد أن كبل بقيود الوظيفة ـ أن يذيع أشعاراً يهزأ فيها بالمحتلين ، وأخرى يهاجم فيها القصر وصنائعه . وإذا كان قد أخفى أنه صاحب هذه الأشعار ، فقد فعل ذلك ـ قبله ـ شعراء عظام من أهل الغرب ، وما كان لأحد أن يطلب منه أو منهم أكثر مما فعلوا .

وكان لامع الذكاء ، حاضر البديهة ، وافر المحصول من اللغة والأدب العربيين ، متابعاً لأحداث العالم ، حسن الإلمام بشتى جوانب الثقافة العالمية . ولعلك لاحظت فيما أوردناه من قصيدته الرائية أنه كان عارفاً بجوامع علم الفلك ، وأن معرفته العلمية أطلقت خياله بشعر فلسفى أصيل ـ وهو لم يدع أنه عالم أو فيلسوف . ولكنه لم يصنع بذلك كله شيئاً كثيراً .

ولكنه فى ترك التجمل كان سابقاً لزمنه . فلم يكن حافظ شاعراً متصعلكا (كعبد الحميد الديب مثلا) ، بل كان شاعراً وطنيا جاداً ، ولم تكن صلاته الوثيقة بالشيخ الإمام محمد عبده ، وبالحزب الوطنى ، وبالشيخ على يوسف ، لتسمح له بأن يتبذل أو يكثر من الهجاء (باب الهجاء فى الطبعة الحديثة من ديوانه ، لا يتجاوز ثلاث صفحات) . ومن ثم فقد كان المنتظر منه أن «يتجمل» ككل رجل جاد . وكان أصعب شىء أن يواجه شعبه بفضح معايبه ومخازيه . ولعله لو لم يكن من صميم هذا الشعب لما قبل منه ذلك . لقد رأينا ـ مثلا ـ سخريته من أحلاس المقاهى ، ولم يكن هو نفسه يختلف عنهم كثيرا . ولم تكن سيرته مجهولة لدى العامة . فقد كان من ظرفاء مصر المشهورين ، تتناقل المجلات نوادره وطرائفه هو وأصدقائه : إمام العبد ، ومحمد البابلى ، وعبد العزيز البشرى . ولكن المصريين لم يكونوا بحاجة إلى معرفة ذلك ليتقبلوا نقده المر بقبول حسن ، فقد كانوا يدركون من النمط الذى صاغ عليه شعره أنه واحد منهم . لم يكن غير حافظ يستطيع أن يقول :

حطمت اليراع فلا تعجبى
وعفت البيان فلا تعتبى
فما أنت يا مصر دار الأديـ
ـب ولا أنت بالبلد الطيب

وكم فيك يامصر من كاتب
أقـال اليراع ولم يـكـتـب
فلا تـعـذلـيـنى لهذا الـسكو
ت فقد ضاق بى منك ما ضاق بى
أيـعـجـبنى منك يوم الوفا
ق سكوت الجماد ولعب الصبى ؟

فهو منطلق فى التعبير عن سخطه وإنكاره ، لا يستتر وراء تشبيهات واستعارات ، بل ينظم الكلمات كما تأتيه فى فورة انفعاله : كلمات محب خاب ظنه فى محبوبه («فلا تعذلينى» ، «أيعجبنى منك») . وربما وجد القارىء فى ترديده لاسم «مصر» دليلاً على هذا الحب على أنه لا يلبث أن يتحول من ضمير المخاطبة إلى ضمير المتكلمين ، فهو شريك فى المسئولية :

وكم غضب الناس من قبلنا
لسـلب الحقوق ولم نـغضب

وما زال المصريون حانقين على المتنبى لأنه قال فيهم ما قال ، حتى اقتبس حافظ كلامه فرددوه من بعده .

لم يكن الرجل فى حياته الخاصة بالمتجمل ولا بالمتبذل ، ولكنه كان يكره تحسين المظهر . ودعابته ، فى صميمها ، هى نوع من الفضح المهذب . وفكاهته المشهورة مع صديقه خليل مطران توضح ذلك . فقد كان فى أنف خليل اعوجاج طفيف ، وكان يقول إنه أغرم فى شبابه بركوب الخيل ، فجمح به الجواد يوماً فسقط ورضت عظامه وأصيب أنفه . فكان حافظ يقول له : «وأخوك جورج ما باله ؟ أكان يركب حماراً خلفك فجمح به أيضاً ؟» وأبلغ من ذلك فى الدلالة على ترك التجمل حكايته مع مطران الذى بلغه أن رئيس الوزارة آنذاك غضب عليه وتوعده ، فثار لكرامته ونظم فى ذلك أبياتاً بدأها بقوله :

أنـا لا أخـاف ولا أرجّى
فـرسى مـهـيـأة وسرجى

فلقيه حافظ بعد ذلك فقال له : «أى فرس وأى سرج ؟ يا أخى قل : كتفى مهيأة وخرجى» .

ويصف أحمد محفوظ ملبسه (عندما كان موظفا كبيراً فى دار الكتب) فيقول :

«اتسعت عليه ثيابه فلاح فيها كتلك الشخوص التى تنصب على الكروم أو على البيادر لإفزاع الطير .

... لايستبدل قميصه بآخر إلا بعد الزمن الطويل . فهو فى اتساخ أكمامه يشبه عاملاً فى مطبعة ، يوالى صف الحروف وطبع الأوراق غير عابىء بالمداد ولا بالزيت .

قميصه منشّى وياقته منشّاة وأكمام قميصه كذلك ، لم يُرَقط إلا ببنيقة مثنية الأطراف أحاطتها ربطة العنق ظاهرة كلها للعين .

وربما انثنت عقدة كرفتته يمينا أو شمالاً فيتركها غير عابىء ، فهو بعيد عن الأناقة بعد وجهه عن الوسامة ، يلبس جوربه أياماً طويلة ــ فإذا كرهه استبدل به آخر ولم يغسله . ولم يلبس إلا الثياب الغالية الثمن ، ولكن إهماله وتضييعه يتركها وكأنها أسمال .

يتوكأ على عصا من الخيزران غليظة ، انثنى رأسها انثناءة واسعة ، وقد تطوقت بطوق من العاج المنقوش بأسلاك معدنية زائفة . لم يترك صدار بدلته قط فهو ملازم للجاكتة جاثم تحتها صيفاً وشتاء .

يلبس معطفاً سميكا أزرق ببنيقة من القطيفة الزرقاء ، يعلوها وسخ أحال لونها إلى لون النحاس البعيد العهد بالصقل»[٦] .

ويذكر أنه كان يستقبل ضيوفه فى المنزل وهو بالجلابية .

أما سلوكه فى المجتمعات (التى لا يكون الاحتشام فيها لزاما) فأشد بعداً عن التكلف ، حتى لتخال أن ثمة دافعاً خفياً كان يلح على الرجل لفضح النفاق والمنافقين ، ولو بلغ حد التشهير بنفسه ! يقول عنه صديقه الحميم ، ونده فى الأدب والظرف وكراهة النفاق ، عبد العزيز البشرى :

«ولا أذكر أنه ضمنى به مجلس قط سواء أكان فيه من نعرف أو من لا نعرف ، أوكان فيه من نعلى أقدارهم ونجل أخطارهم ، أو كان فيها من نتهاون شأنهم ، ولا تضمر أنفسنا إلا احتقارهم والزراية عليهم .. لا أذكر أنه ضمنى به مجلس قط إلا جلا له مداخلى ، وبذل بين يديه أكره مكارهى ، فإذا أعوزته المكاره خلقها خلقا ، وارتجلها من عفو الخاطر ارتجالا ! .. ... ولقد يوغل فى الكيد ، ويمعن فى الدعابة ، فيشرك نفسه معى فيما يرمينى به من ألوان التهم ، ولو قد صح أكثرها لأفضت بنا كلينا إلى محكمة الجنايات ، والعياذ بالله .. فيقول مثلا : «لما فعلت أنا وفلان كذا .. ولما اقترفنا كذا .. وكذا ..» وكل هذا ليؤكد علىّ التهمة ، ويوثق الجريمة .. !»[٧] .

ومع ذلك فربما ضاق بعض الناس بعتابة المرير لبنى وطنه ، ولاسيما حين خالوا أنهم تخلصوا من قبضة الاستعمار ، فأنفت نفوسهم أن يواجههم حافظ بمثل هذا القول :

أمة قد فت فى ساعدها
بغضها الأهل وحب الغربا
تعشق الألقاب فى غير العلا
وتفدّى بالنفوس الرتبا
وهى والأحداث تستهدفها
تعشق اللهو وتهوى الطربا

لا تبـــالى لـعب السقوم بها
أم بها صرف الـليــالى لـعبا

يروى أحمد محفوظ أنه كان فى حفل وطنى سنة ١٩١٩ ، فوقف شاب وقرأ هذه الأبيات ، فصاح به عبد الستار الباسل : اسكت ! اسكت ! هذه أبيات قالها حافظ إبراهيم قديما ولا مناسبة لها اليوم فى ثورتنا هذه[٨] .

وربما أساء الشاب اختيار الشعر أو المناسبة . ولكن أحمد محفوظ يعلق على هذه الحادثة ـ سنة ١٩٥٧ ـ بقوله :

« بهذا الأسلوب كان حافظ يجمع بين ذم الإنجليز والمصريين . وذم المصريين اليوم نهج قبيح ، لو سلكه إنسان لأبغضه الناس ورموه بالخيانة الوطنية . ولكن حافظاً يوم ذاك كان له بعض العذر » .

(مسكين حافظ ! أعظم ما فيه ، إنسانيا ووطنيا وشعريا ، بات شيئاً يُعتذر عنه ! ترى هل بين ٥٧ و ٨٢ شىء يسمح بأن نتحدث عن مثل هذه الأبيات دون تأفف ، ودون أن نتهم ـ مثلا ـ بالإساءة إلى سمعة مصر فى البلاد العربية ؟) .

ومع ذلك فقد أحب الناس حافظاً ، فى حياته وبعد مماته ، لأنه كان يفتح قلبه لهم ، ولا يستحى أن يطلعوا على أعماقه الحزينة البائسة . كان لا يستحى أن يقف فى محفل أقيم للبر ، فيقول :

لم أقف موقفى لأنشد شعراً
صب فى قالب بديع النظام
إنما قمت فيه والنفس نشوى
من كئوس الهموم والقلب دامى
ذقت طعم الأسى وكابدت عيشا
دون شربى قذاه شرب الحمام
فتقلبت فى الشقاء زماناً
وتنقلت فى الخطوب الجسام
ومشى الهم ثاقباً فى فؤادى
ومشى الحزن ناخراً فى عظامى

ولا أن ينشد جارة الوادى ، وقد اجتمع ذووها لتكريمه :

وقد وقفت على السجنين أسألها
أسؤلت أم أعدت حرّ أكفانى
شاهدت مصرع أترابى فبشرنى
بمصرعى عندها روحى وريحانى
كم من قريب نأى عنى فأوجعنى
وكم عزيز مضى قبلى فأبكانى
من كان يسأل عن قومى فإنهم
ولوا سراعاً وخلوا ذلك الوانى
إنى مللت وقوفى كل آونة
أبكى وأنظم أحزانا بأحزان
إذا تصفحت ديوانى لتقرأنى
وجدت شعر المراثى نصف ديوانى

يقول محفوظ إنه لا يستعيد هذه الأبيات الأخيرة إلا وجاشت الدموع فى عينيه[٩] . لقد أطلق حافظ العنان لأحزانه دون احتشام ، ولم يبال أن « يجلو مداخله » فمسّ أوتار الحزن فى أعماق النفوس الشرقية ، والمصرية خاصة . رأى التجمل مفضيا إلى الكذب والنفاق ، فطرحه وراء ظهره ، فمرة أدمى ، ومرة أبكى .

ومسلك حافظ الاجتماعى جدير بمزيد من التأمل . يقول عنه صديقه أحمد محفوظ :

« وكان يضيق بالناس فى أول قدومهم عليه . كان إذا رأى وافداً مقبلاً من بعيد زمجر وغمغم وتبرم . وقال : « أهو جاى دى عيشة إيه دى . هو الواحد مايقدرش يقعد لوحده ساعه . كان ينطق بهذا الأكلشيه عند قدوم كل واحد . كنت أسمعه منه عند قدوم أحمد نسيم وعند قدوم محمد الهراوى . وكان يسمعه نسيم منه عند قدومى . وكان يسمعه الهراوى عند قدوم نسيم وهكذا دواليك .

ولكن إذا اطمأن بواحد منا المجلس معه ، تطلق فى وجهه وبش وأمر له بالشراب ، وضاحكه ومازحه . ولم يكن هذا نفاقاً منه . فهو لا يعرف النفاق ولا يستطيع صدره الحرج أن يصبر على النفاق والمجاملة . ولكنه هكذا ، كان يتحول فى لحظات من الغضب إلى الرضا ومن الرضا إلى الغضب »[١٠] .

وفى الديوان (ج ١ ص ص : ١٨٧ ـ ١٨٨) قصة بينه وبين الهراوى ، حين اعتكف حافظ فى بيته بالجيزة سنة ١٩١٨ ، وحين زاره الهراوى ورأى ما هو فيه من الكآبة ارتجل أبياتا منها :

أنت فى الجيـــزة خـــافٍ
مــثـلما تخفى الشمـــوسُ
قـــابـــع فى كسر بيـــت
قـــد أظلـتـــه الـغــروس
زاهـــــد فى كـــــل شىء
مـــطـــرق ســـاه عـــبوس

هكذا كان شأن حافظ الذى لم يكن يصبر عن لقاء الناس ! كان فى صميمه إنساناً مستوحشاً ، ككل فنان . وككل فنان مستوحش ، كان يفضح نفسه متى اطمأن . وكان تعبيره عن حبه العميق ، بل حبه الأوحد ، حبه لبلاده ، مزيجاً من العشق والنفور ، من العطف والسخط . ولكنه كان فى جميع الأحوال واحداً من أهل مصر ، فسخطه وعطفه وحبه ونفوره ، على نفسه ولنفسه ، أو من نفسه ، أو شعب مصر الذى فى أعماقه .

كان مع شعبه فى معاناته بين براثن الاستعمار ، فقد كان ضحية من ضحاياه . وكان فى حاجة إلى فنه كله لا ليثير شعبه ضد الاستعمار ، ولكن ليثور مع شعبه ضد الاستعمار . ومن هنا نبع أسلوبه الأشد تميزاً فى التهكم بالمحتل .

ونحن نستعمل « التهكم » هنا فى معناه المعروف عند البلاغيين ، وهو استعمال العبارة فى ضد معناها . إلا أن التهكم عند حافظ خفى جدا ، فقد يكون المعنى الظاهر للعبارة منسجما فى موافقته للاستعمال

اللغوى وللواقع أيضا ، ولكن وراء هذا المعنى معنى آخر هو مناط التهكم . وهذا الأسلوب لا يتحقق ـ غالباً ـ فى كلمة واحدة أو جملة واحدة ، بل ينتظم القصيدة كلها ، كما ترى العامة يسترسلون أحياناً فى «القافية» وكل يحاول أن يعجز صاحبه ويبالغ فى مسخ صورته . وصدق الشدياق حين لا حظ عن هذه «النقاط» كما يسميها أنها أشبه بالسباب ، وأن من لم يسبق له إلف بها يجد نفسه عاجزاً عن فهم معناها . وكذلك ربما غاب عنا المعنى فى قصائد حافظ التهكمية لميلنا إلى الوقوف عند الظاهر فى كل كلام يخلو من تشبيه أو استعارة . ذلك لأننا نستصحب فى قراءة الشعر ذخيرة من قراءاتنا السابقة ، وقلما نستخدم معرفتنا بأساليب الدعابة عند المصريين حين يجتمعون فى مجالس السمر . وقد وصف حافظ هذه المجالس حين رثى أحد رفاق صباه فقال :

فكم لنا من مجلس طيب
يشتاقه هارون أو جعفرُ
نلعب باللفظ كما نشتهى
ونضمر المعنى فما يظهر
ونصدر النكتة محبوكةً
عن غيرنا فى الحسن لا تصدرُ

وغالباً ما تعتمد النكتة على أسلوب التورية لإضمار المعنى ، ولا يلزم ذلك فى التهكم ، فإن التهكم أكثر جدية وأقرب إلى طبيعة الكلام المكتوب الذى يعتمد على إعمال الفكر ، منه إلى الأدب الشفوى الذى يعتمد على البديهة وسرعة الخاطر . وفى النكتة إنما ميل إلى العبث (وعند فرويد أنها عبث محض) فى حين أن التهكم يرمى إلى هدف واقعى .

ولا يخلو التهكم عند حافظ من أثارة من ذلك «التجمل» الذى قلنا إنه سمة ثابتة للشخصية العربية . وكأنه تجمل المضطر . فهو فى قصائده التهكمية حانق على المستعمر المتغطرس ، ولكنه لا يجد بداً من إخفاء حنقه ، لأنه لا يملك لهذا المستعمر دفعا ، ولو أن الشجاعة واتته ليلعن أعداء وطنه لكان ـ على الأرجح ـ صادقاً فى التعبير عن شعوره ، كاذباً فى تصوير الواقع . فقد كان «القوم» آنذاك فى أوج سلطانهم ، ومصر بين أيديهم بلد فقير ضعيف فقد الناصر والمعين : فالدولة العثمانية ـ صاحبة السيادة الاسمية ـ مشغولة بمشكلاتها الداخلية ، وفرنسا قد اتفقت مع «القوم» على اقتسام العالم العربى ، وكفت عن مناوأة السياسة البريطانية فى مصر . وإذن فليتبع حافظ الأسلوب الشعبى فى التعمية ليكون صادقاً فى التعبير عن شعوره وعن الواقع فى الوقت نفسه . وليكون ـ فوق هذا وذاك ـ فناناً يعرف كيف ينتصر بالكلمة حين يجعل عدوه الجبار هدفاً للسخرية

ولا بد من التنبيه هنا إلى أن القصائد التهكمية ـ حسب وصفنا ـ هى قصائد معدودة يخاطب فيها الإنجليز فى مناسبات معينة . وله ـ غيرها ـ قصائد ومقطوعات كثيرة يهاجم فيها السياسة الإنجليزية فى مصر هجوماً صريحا ، وله أيضاً قصائد يمدحهم فيها مدحاً خالصاً أو ممزوجاً بشىء من العتاب . وللقارىء أن يحكم على وطنية حافظ كما يشاء ، وإن كان الأليق أن يرجىء هذا الحكم حتى يحيط بكل جوانب العصر ومواقف رجاله . أما المقال الذى بين يديك فلا يتكفل بشىء من ذلك ، وإنما هو دراسة فى فن حافظ ، فهو لا يتناول مواقف حافظ السياسية إلا من خلال إبداعه الفنى .

ومن ناحية الإبداع الفنى نقول إن قصائد حافظ التهكمية لا تخلو من بعض التجمل ، لأن فيها غضباً مكظوماً وكأن الشاعر يرى أن التصريح بسوء الحالة والإقرار بالعجز عن الرد أدنى إلى الكرامة من صياح لا يجدى . ولكن الأجدر بالملاحظة هو أن ما تصرح به هذه القصائد لا يمثل حقيقة ما فى نفس الشاعر ، وإنما هو أشبه بقناع وضعه على وجهه الغاضب الثائر ، لتصل رسالته فى أقوى صورة إلى قرائه وسامعيه ، وهؤلاء فريقان : مصريون إن خصصت ، أو عرب إن عممت ، وإنجليز تجاه المصريين ، أو أوربيون تجاه العرب . أما الفريق الأول فشأن حافظ معه ، فى معظم أحواله ، أنه يريد أن يبكيه ويدميه كما عرفت ، فلا بأس بأن يبالغ فى إظهار ضعفه واستكانته ليثير نخوته . وأما الفريق الثانى ـ ولا شك أنه كان منهم عارفون بالعربية يقرأون كل ما تنشره الصحف المصرية عنهم ، وآخرون يترجم لهم كل ما ينشر بالعربية ـ فأى شىء أنكى فيهم ، وهم يزعمون أنهم رسل المدنية ، وحماة العدل ، من إظهار ظلمهم فى أخس صوره ! صورة العدوان على الضعيف العاجز ، اغترارا بما لديهم من قوة ؟ ومن هنا يأتى التهكم ، فقد مسخ الشاعر قوتهم المادية فبدت كأبشع درجات الضعف الخلق .

وربما كانت حادثة دنشواى هى التى قدحت الشرارة فى نفس حافظ بكل ما كانت مهيأة له ، ذاتيا وفنيا ، فابتدع هذا الأسلوب الذى لم يستطع واحد من معاصريه أن يجاريه فيه . فداليته فى حادثة دنشواى بداية رائعة له ، تلتها قصيدته فى استقبال اللورد كرومر عند عودته من مصيفه بعد الحادثة ببضعة أشهر ، ثم قصيدته فى استقبال خلفه السير غورست .

ولكى نوضح خصائص هذا الأسلوب التهكمى نأتى بمثال صغير واحد (مع ملاحظة أنه ينتظم القصيدة كلها فى تنويعات شتى) لنقارنه بقطعة من قصيدة حافظ المشهورة فى مظاهرة السيدات سنة ١٩١٩ (وهى قصيدة تعتمد أسلوب السخرية المعهود) :

يقول حافظ فى قصيدته فى استقبال السير غورست :

أذيقونا الرجاء فقد ظمئنا
بعهد «المصلحين» إلى الورود
ومنوا بالوجود فقد جهلنا
بفضل وجودكم معنى الوجود
إذا اعلولى الصياح فلا تلمنا
فإن الناس فى جهد جهيد
على قدر الأذى والظلم يعلو
صياح المشفقين من المزيد

جراح فى النفوس نغرن نغراً
وكنّ قد اندملن على صديد
إذا ما هاجهن أسى جديدٌ
هتكن سرائر القلب الجليد

فالأبيات الثلاثة الأولى قد بنيت كلها على أفعال طلبية ، تظهر المصريين فى صورة الضعف المتناهى ، فهم يطلبون من أعدائهم مجرد إعطائهم شيئا من «الرجاء» ، أو التكرم عليهم بمجرد «الوجود» ، وفى البيت الثالث ينحصر الطلب فى عدم مؤاخذة المصريين إذا ارتفع صياحهم من الألم . والأبيات الثلاثة التالية مؤلفة من جمل خبرية تصف كيف وصل المصريون إلى هذه الحالة . فقد استمر الأذى والظلم بلا تراخ ، فصياح الصائحين لا ينبعث عن ألم من أذى واقع ، بل عن إشفاق من أذى جديد أشد . ويشبه الشاعر تكرار الإساءة بجرح امتلأ قيحا ، فكلما هيجه حادث جديد تضاعفت سورة الألم .

فالوصف ، والتشبيه ، والرجاء ، كلها متعلقة بجماعة المصريين وفى مقابل ذلك لا يذكر الإنجليز إلا بضمير المخاطبين وكناية واحدة جاءت على أسلوب التهكم البلاغى المعروف («المصلحين») . لذلك يمكن أن يفهم هذا القسم من القصيدة على أنه استعطاف محض ، وتذلل لمستعمر لا يرعوى . ولكن المبالغة فى إظهار الضعف ، والمطالبة بأيسر حقوق الإحسان ـ الوجود المقترن بالأمل ـ يصوران الفريقين جميعا وقد تجردا من إنسانيتهما : هذا لفرط تواضعه وهذا لفرط تطاوله . وهو معنى تردد كثيراً فى شعر حافظ على اختلاف موضوعاته ، وصرح به فى شعره السياسى حين قال مخاطباً الإنجليز أيضاً :

لا تذكروا الأخلاق بعد حيادكم
فمصابكم ومصابنا سيّانِ
حاربتمُ أخلاقكم لتحاربوا
أخلاقنا فتألم الشعبان

ثم إن هذه القصيدة نفسها تنتقل بين مواقف متعددة مختلفة فى الظاهر ، تئول كلها إلى الانتظام فى أسلوب التهكم الذى نحن بصدده ؛ لأنك يجب أن تتجاوز المعنى المباشر (كما تجاوزناه فى الأبيات السابقة) إذا أردت أن تعتبر القصيدة كلا متلائم الأجزاء . وهذا فرض يجب ألا تستكثره على حافظ ، لا لأنه شاعر عظيم ، فلعلك لا تعده كذلك ، بل لأنه هو ما يفعله الرجل من عامة المصريين حين يعمد إلى أسلوب التهكم فى حديثه . فربما رأيته يشقق الحديث ليغمز غمزة هنا وغمزة هناك ، بينهما شبه عتاب ، بعدها شبه سباب ، يليه شبه اعتذار يسلّ غيظ المخاطب ولا يسمح له حتى بالمؤاخذة .

يقول حافظ وكأنه يشمخ على السير غورست :

فنحّ غضاضة التاميز عنا
كفانا سائغ النيل السعيد

ولكنه فى الحقيقة لا يشمخ ولا يتكبر ، بل هو يتهكم أيضاً ، لأنه يقابل بين «غضاضة التاميز» ، و«سائغ النيل السعيد» ـ والربط بينه وبين لطف طباع المصريين معنى مألوف . وإذن فهو يعود إلى معنى الضعف والقوة ولكن بعكس الصورة السابقة . فقد أصبحت القوة صلفا ، وأصبح الضعف لينا ولطفا . وإذا كان التهكم فى صورته السابقة قد انطوى على معنى إنسانى رفيع ، وهو أن تطاول بعض البشر على بعض يفقد الفريقين إنسانيتهما (لا على مجرد الاستعطاف كما يلوح للنظرة العجلى) فإنه فى هذه الصورة الثانية قد انطوى على معنى إنسانى ووطنى معا ، وهو أن كل جماعة من البشر ينبغى أن تسلك الطريق الذى يلائمها ، فإذا كانت دماثة الأخلاق تحسب فى بعض الأحيان ضعفا فإن قوة الشكيمة يمكن أن تعد كبراً وعجرفة . ولكل وجهة هو موليها . وقد أكد حافظ الدلالة الرمزية للنيل والتاميز بالمقابلة بين الفعلين «نحِّ» و«كفانا» .

وقد يطول بنا الحديث ويتشعب لو ذهبنا نحلل القصيدة كلها على هذا النحو . فلنكتف بهذا القدر لبيان ما نقصده بالأسلوب التهكمى ، ولنقتطع من قصيدة «مظاهرة السيدات» أبياتاً قليلة توضح الفرق بينه وبين السخرية العادية :

خرج الغوانى يحتجج
ن ورحت أرقب جمعهنّه
يمشين فى كنف الوقا
ر وقد أبنّ شعورهنه
وإذا بجيش مقبل
والخيل مطلقة الأعنه
وإذا الجنود سيوفها
قد صوبت لنحورهنه
وإذا المدافع والبنا
دق والصوارم والأسنه
والخيل والفرسان قد
ضربت نطاقاً حولهنه
والورد والريحان فى
ذاك النهار سلاحهنه
فتطاحن الجيشان سا
عات تشيب لها الأجنه
فتضعضع النسوان والنـ
نسوان ليس لهن منه
ثم انهزمن مشتتـ
ـات الشمل نحو قصورهنه

فهنا سخرية من القوة تدل عليها المعانى المباشرة للأبيات ، لم يحتج الشاعر أن يخفى شيئا من انفعالاته ، لأنها انفعالات مرحة مبرأة من الألم والقهر ، بخلاف ما رأيناه فى القصيدة التهكمية . وإنما انصبّ فن الشاعر على حشد الصور فى جانب «القوة» التى جاءت بكل ما لديها لتقابل تحدى «الضعف» لها . فأكثر من الأسماء

المعطوفة ، واستخدم إذا الفجائية ثلاث مرات فى أوائل الأبيات ، وقابل بين عناصر شديدة التباعد : «يمشين فى كنف الوقار» ـ «الخيل مطلقة الأعنة» ؛ «سيوف الجند» ـ «نحور النساء» ؛ «المدافع والبنادق والصورام الخ» ـ «الورد والريحان» . وقمة السخرية فى وصف المعركة :

فـتـطـاحـن الجيشـان سـا
عـات تشـيب لها الأجنـه

والذى تنبغى ملاحظته هنا أن الشاعر لم يسرف فى المبالغة كما تعود الشعراء العرب أن يسرفوا حين يسلكون طريق الهزل ، فلم يقل شيئاً مثل :

ولو أن برغوثاً على ظهر نملة
يـكـرّ على صفى تميم لولّتِ

وذلك لأنه تعمد القرب من الواقع حتى لا تحول السخرية إلى محض العبث .

ارتكزت هذه الدراسة ـ ككل دراسة أسلوبية ـ على سمات مميزة للغة حافظ ، ولو أنها اختارت «النمط الشعرى» بدلاً من السمات اللغوية المحضة فى الأصوات والمفردات والجمل . فكان طبيعيا ألا تتناول قصائده التى غلب عليها النمط «التقليدى» الفخم ، وهى كثيرة فى ديوانه ، ولا تلك التى خلصت للنمط الشعبى المأنوس ، وقد احتوى ديوانه على أمثلة منه ، لعل أبرزها قصيدته فى تكريم حفنى ناصف (باب الإخوانيات) وقصيدته فى وصف كساء له (باب الوصف) . بل إننا لم نحاول أن نتتبع كل «الأنماط» فى شعره . فهذه دراسة نأمل أن نقوم بها ، أو يقوم بها غيرنا ، يوماً ما ، للشعر العربى فى مجموعه . فمفهوم النمط ـ فى تصورنا ـ يجمع بين النقد الأدبى وتاريخ الأدب وعلم الأسلوب على صعيد واحد . ولكننا هنا ارتكزنا على فكرة «النمط الفخم» وحاولنا تحديد مدلولها لنكشف عن «انحرافات» حافظ عن هذا النمط (باعتباره نمطه الأساسى) نحو النمط المأنوس . ودرسنا أنواع هذه الانحرافات ووظائفها ، ولاحظنا أنها كانت عنده وسيلة للتعبير الذاتى وللقرب من الواقع فى آن واحد ، وبهاتين الخصلتين كان حافظ رائداً من رواد «الحداثة» كما نفهمها اليوم ، كما كان شاعراً صاحب أسلوب ، لا مجرد منتمٍ إلى نمط .

أما مقاطعه الحكمية وقصائده التهكمية ، فهما ـ فى تقديرنا ـ أدل على ارتباطه بالنمط الشعبى المأنوس : الأولى من حيث المضمون ، والثانية من حيث الشكل .

ولعلنا بذلك قد بذلنا لفهم حافظ شيئاً من الجهد العلمى الذى يستحقه . لا لأنه شاعر مظلوم ، ولا لأنه شاعر عظيم ، فقد لا يكون هذا ولا ذاك . ولكن لأن الشغف بالمقارنات فى نقدنا العربى ، قديماً وحديثاً ، قد جعل النقاد يقيسونه غالباً بمقياس شوقى ، فغابت عنهم سماته المميزة ، أو التفتوا إليها ليبهرجوها ويسقطوها فحسب ، وهى هى المفتاح الصحيح لفهم شعره ، قبل تحديد قيمته فى ميزان الفن ، وميزان التاريخ .

الهوامش :

(١) أود أن أنوه ـ على الخصوص ـ بمقال العقاد عن حافظ إبراهيم (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى) . فهو تقييم دقيق لشعر الرجل ومكانه فى تطور الأدب الحديث . ونحن فى مقالنا هذا معنيون بالفهم أو التفسير ، ولا نكاد نلتفت إلى التقييم ، لأن التقييم متوقف على الميل الشخصى والمناخ الفكرى السائد . ولكن العقاد بنى تقييمه لشعر حافظ على فهم موضوعى يجمع بين معطيات التاريخ ومعطيات الفن ، وهو المنهج المعتمد عندنا ، وإن كنا قد جعلناه فى هذه الدراسة تالياً لرصد السمات الأسلوبية .

(٢) «حياة حافظ إبراهيم» (القاهرة ١٩٥٧) . ص : ١٣٥ وهذا الكتاب كنز من المعلومات عن حياة حافظ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٢٥

(٤) م ن ، ص : ٢٠٧ .

(٥) م ن ، ص : ٢٠٥ .

(٦) م ن ، ص ص : ١٥١ ـ ١٥٢ .

(٧) طاهر الطناحى : شوقى وحافظ (القاهرة ـ كتاب الهلال مايو ١٩٦٧) ص : ١٤٩ .

(٨) م س ، ص ص : ٢١١ ـ ٢١٢ .

(٩) م س ، ص : ١٩٤ .

(١٠) م س ، ص : ١٧٦ .

المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم

أحمد طاهر حسنين

الشعر بناء ، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء . والشاعر المجيد بمثابة المهندس البارع يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله لكل الإمكانات فى تشييد بنائه وتسخير كل مايراه مناسبا لتأسيسه وتأمين تماسكه . وبقدر مايبرع الشاعر فى تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية ويحكم له أو عليه على هذا الأساس . من هنا تأتى أهمية المعجم الشعرى ، أو قل العناصر الأساسية التى يشكل منها الشاعر قصائده ومقطوعاته . وهذه العناصر تتمثل فى مجموعة الكلمات التى يستخدمها ، والصور التى يبتدعها أو يقلدها ، وكذلك الرموز التى يستوحيها فيوظفها لخدمة هذا الغرض الشعرى أو ذاك .

هذه العناصر لغوية بالدرجة الأولى ، ولذا فإن تقييمها على أساس المعايير والقيم اللغوية يكون أدعى إلى استخلاص نتائج يمكن أن توصف بأنها مطمئنة ويمكن الاعتماد عليها . ولكن بالرغم من «لغوية» هذه العناصر فإنها تحتاج للكشف عنها بضعة أمور غير لغوية كمناقشة التكنيك مثلا ، وهو طريقة الشاعر لإخراج تجاربه فى شكل قصائد تنحو نحواً معينا . هذا بالإضافة إلى استخدام الإحصاء كوسيلة ضرورية للدراسة ، وكلما كان هذا الإحصاء أشمل كانت النتائج أصدق وأدوم ثباتا .

وعلى أية حال فإن الاهتمام بالنص يبقى الهدف الأول والأخير ، وهذا قد يتطلب قراءته رأسيا وأفقيا على حد سواء : أفقيا لرؤية طريقة الشاعر فى ضم كلماته بعضها إلى بعض فى البيت الواحد ، ورأسيا لمعرفة أى أنواع الكلمات يختارها على وجه الخصوص من مخزونه اللغوى[1] . والقراءة الفاحصة التى تسترشد تحليل النصوص ومحاولة فهمها فى ضوء الأطر اللغوية والأسلوبية بمعناها الدلالى الواسع إنما تؤدى بالضرورة إلى تجنب التعميمات المعمية ، وهى التى جثمت على صدر نقدنا العربى قرونا طوالا فى القديم والحديث ، بل وضعته دائما موضع اتهام بالعمومية والذاتية والتأثرية .

إن التحليل اللغوى للشعر يؤدى غالبا ـ إذا أحسن استعماله ـ إلى نتائج أكثر موضوعية وحيادية ؛ لأنه فى جوهره إنما يعتمد على قيم موضوعية ملموسة ومنزهة عن كل الأغراض .

بهذا الهدف ، وفى ضوء كل تلك الحقائق ، نرصد فى هذه المقالة لظاهرة . «المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم» : أبعاده وخصائصه ؛ وذلك من خلال منظور لغوى خالص ، قد يغفل عمدا أن يتعرض للعوامل السياسية والاجتماعية والنفسية وغيرها مما كان له تأثير فى بلورة الشاعر لمعجمه . ومع هذا فقد تأتى خطة الدراسة هنا لتخدم الباحث عن أحد هذه العوامل أو عنها كلها ؛ لأن القصد هو طرح تمهيد ضرورى يستقطب الحقائق كما هى ، ومن ثم يبعد بنا عن التعميمات والمعميات معا . وقد نجد تبريراً لهذا الفصل المصطنع بين الظواهر عند رينيه ويليك Wellek ، الذى يذهب إلى أن الفصل أو التشقيق أحيانا يكون مدعاة للالتئام والتجميع بعد ذلك[2] .

البث الشعرى عند حافظ يبدأ من الـ «أنا» :

يقول ياكوبصن R. Jakobson إن الـ «أنا» وحدة ذات دلالة

هامة ؛ إذ إنه يمكن اعتبارها Shifter أداة انتقال أو معامل تغيير. وهي دائما وبالطبع تحمل معنى الـ agent العامل أو الفاعل ؛ ومن هنا فهي تفرض على أسلوبها تركيبة معينة حيث يستلزم وجودها أن يعقبها اسم أو صفة أو اسم فاعل أو فعل مضارع ؛ وكل ذلك يضفي على جملتها طابع الاستمرار.(٣)

كذلك فإن قيمتها في التعبير الشعري بالذات إنما تبرز من علاقتها الوجودية بمفعولها ؛ وذلك عكس الـ «هو» أو الغائب الذي تحدده دائما القواعد التقليدية ، وتحصره غالبا في سياق لغوي صرف ، قد يشير إلى الطبيعة عموما ، أو إلى غير العاقل على وجه الخصوص (٤)

أضف إلى هذا أن بعض النقاد إنما يرون أن الشعر ليس صورة ولكنه علاقة ؛ ومادام الأمر كذلك فإن الـ «أنا» ، أو الضمير الذي يعبر بنفسه إلى الآخرين يكون له وزنه في العملية الشعرية على وجه العموم.(٥)

حين ننقل هذا إلى ساحة مانحن فيه : شعر «حافظ إبراهيم» ، فقد نجد أكثر من تبرير معقول لتركيزه على هذه الـ «أنا».. والذي يقرأ ديوانه يدرك أن تعبيره عنها ، أو بالأصح تعبيره بها ، واضح جداً ويكاد يشيع في الديوان كله ، على نحو يجعل له ثقلا دلاليا ملحوظا إلى حد بعيد. وخشية الإطالة نقتصر على رؤية هذه الظاهرة في مطالع القصائد فحسب.

هذه الـ «أنا» تفتتح مقطوعتين إحداهما في الغزل :

أنا العاشق العاني وإن كنت لاتدرى
أعيذك من وجد تغلغل في صدرى(٦)

والثانية في الإخوانيات :

أنــــا في الجيـــــزة ثــــاو
لــــيس لى فيهــــا أنــــيس (٧)

هذا إلى جانب ظهورها في قصيدة مدح بلفظ «إني» :

إني دعـيت إلى احـتـفـالك فجأة
فأجبت رغـم شواغلى وسـقـامى(٨)

وفي قصيدة في الوصف بلفظ «كأني» :

كـأني أرى في الـليـل نصلا مجردا
يـطير بـكـلـتـا صـفـحـتـيـه شرار(٩)

وأحيانا يعبر عنها حافظ بطريقة تختلف عن إيراد اللفظ نفسه ، وذلك مثل افتتاحياته :

لي كساء ؛ أو : سور عندي ؛ أو : لي فيك ؛ أو : مالي أرى(١٠)
أو طريقته الأخرى :

لا تلم كفي ، كم مَرّ بي ، نعمن بنفسي وأشقيني ، ردوا على بياني ، دعاني رفاق.(١١)

أضف إلى هذا أن «حافظاً» يركز في افتتاحياته على هذه الـ «أنا» عن طريق آخر هو استعمال الفعل ماضيا أو مضارعا مسندا إلى المتكلم.

الـ «أنا» يعبر عنها بتاء المتكلم المسندة إلى الفعل الماضي في افتتاحيات :

لمتُ ، صدقتُ ، قصرتُ ، أتيتُ ، سألتُ ، رجعتُ ، حطمتُ ، قضيتُ ، أتيتُ ، تناءيت ، عجبتُ ، سكتُ ، سعيتُ ، رميتُ(١٢).

وأحيانا يعبر عنها بالمضارع المسند للمتكلم وذلك أمثال :

أهنيك ، أحمد ، أراك ، أذنتك ، أخشى ، أبكى ، أعزى(١٣).

هذه الـ «أنا» يعبر عنها أيضا بطريق ضمني ؛ وهذا واضح في مطالعه :

- **بجيبك من أرض الكنانة شاعر** ....
- **حسب القوافي وحسبي حين ألقيها** ....
- **مـلـكـت عـلـيّ مـذاهبي** ....
- **ملكتم عليّ عنان الخطب** ....
- **لـقـد بت محسودا**(١٤) ....

هذه الظاهرة ملحوظة بوضوح في الديوان كله ، وبخاصة في افتتاحيات القصائد ، وبالتحديد في الشطرة الأولى من المطلع ، حتى إنه حين كان يبدأ بشيء آخر فسرعان ما يعود فيؤكد هذه الـ «أنا» في الشطرة الثانية من البيت الأول في القصيدة وأمثلة ذلك :

- .... **أنا فيه أتيه مثل الكسالى**
- .... **أنـا بـالله منها مسـتـجير**
- .... **إني أراك على شيء من الضجر**
- .... **يا ساقييّ عليّ بالصهباء**(١٥)

حافظ دائما هناك وكأنه يبدأ إرساله بـ «هنا حافظ». وهذا إن لم يكن في الشطرة الأولى في مطلع القصيدة فهو حتما في الشطرة الثانية. ولمزيد من الأمثلة نقرأ :

- .... **فـهـذا يوم شـاعرك المجيد**
- .... **ورحت أرقب جـمـعـهـنه**
- .... **وأتيت أنثر بينهم أشعارى**
- .... **كنت خبأتها ليوم المصاب**(١٦)

السؤال الآن : مامغزى التركيز على هذه الـ «أنا» بتلك الوفرة في مطالع القصائد ؟ وهل مردها حاجة «حافظ» إلى إثبات ذاته كإنسان أو كشاعر أو كعضو في مجتمع ؟

ربما كان منشأ هذا التعبير هو شعوره بمصريته شعوراً ملك عليه نفسه كوطني حر ، وكأنه لم يعد مجرد فرد بل يتجسد فيه كل المصريين. ويؤكد هذا ديوانه كله ، في شتى الأغراض التي قالها ؛ فجميعها إما للناس أو عنهم. وإذا كان الأمر كذلك فقد يتحدد

أساس هذه الظاهرة فى ثنائية جديدة بالملاحظة،ثنائية التجانس ، لا ثنائية الضد أو الاختلاف . «أنا» لدى حافظ هى «نحن» ؛ وبذلك تتطور نبرة الإرسال من «هنا حافظ» - كما أشرنا من قبل - لتصبح «نحن هنا» أو «هنا مصر والمصريون» . والذى يقرأ قصائده يدرك بوضوح شيوع هذه الروح الجماعية ، وبصفة خاصة فى تلك القصائد التى يبدؤها بالـ «أنا» . وعلى ذلك فإن هذه الـ «أنا» عند «حافظ» ليست كتلك الـ «أنا» التى نلحظها عادة فى شعر الشعراء الرومانتيكيين ؛ لأن «أنا» هؤلاء الرومانتيكيين إنما تتميز بأنها تخالف بين الفرد والآخرين ، ومن هنا تولّد الشعور بالانتماء إلى عالم آخر يتمثل فى غربة الشاعر[١٧] ؛ وهذا عكس مانلحظه لدى «حافظ» . «أنا» عنده ترتبط بالمجموعة ، ومن هنا جاءت ثنائية **أنا - نحن** لتتضمن ثنائية أخرى هى **أنا - أنت**[١٨] . إن «حافظا» مايلبث أن يفتتح قصائده بالـ «أنا» حتى يقفز وبسرعة إلى المخاطبة،واقرأ قوله :

أهنيك أم أشكو فراقك قائلا
أياليتنى كنت السجين المصفدا

فلو كنت فى عهد ابن يعقوب لم يقل
لصاحبه اذكرنى ولاتنسنى غدا[١٩]

وأيضا قوله :

أحمد الله إذ سلمت لمصر
قد رماها فى قلبها من رماكا

ويستمر فى عملية المخاطبة بإيراد كلمات : سواكا . وقاكا ، شفاكا ، رماكا .[٢٠]

وكذلك يقول :

أراك وأنت نبت اليوم تمشى
بشعرك فوق هام الأولينا

ويستمر فى إيراد : وأوتيتُ ، ومادانيتُ ، فَزِن ، فكن حريصا ، وكن أمينا ، فحسبكَ ، وإنك .[٢١]

ومثال اخير :

أعزى القوم لو سمعوا عزائى
واعلن فى مليكتهم رثائى

يقول بعد ذلك مخاطبا الملكة المرثية : فمثل علاك ، كتاجك ، كقومك ، ملأتِ الأرض ، وشدتِ ، وكنتِ ، وسيّرتِ ، وأمطرتِ ، وذرّيتِ ، تاجكِ ، فيكِ .[٢٢]

وعلى هذا ترتبط الثنائية الأولى بالثانية على هذا النحو :

أنا - نحن ⟵ أنا - أنت (أنتم) ، ودلالة هذا كبيرة ؛ فهو إذ يقول شعراً فإنما لايقوله لنفسه وكفى ، بل يقوله للناس . وهنا يتوافر أهم عناصر البثّ أو الإرسال الشعرى لديه : **مذيع ومستمع** ، وبيقائهما تظل الرسالة مباشرة والاتصال مستمر .

التكرار والمطابقة

من أهم مايميز المعجم الشعرى لدى «حافظ إبراهيم» ظاهرتا التكرار والمطابقة ؛ ففى الأولى نجده يكرر فى البيت الواحد كلمة أو تركيبا أو حتى جملة بأكملها ؛ وفى الثانية نجده يأتى فى البيت الواحد بالكلمة ومقابلها أو عكسها .[٢٣]

إن التكرار فى الشعر يكاد يرتبط ارتباطا وثيقا بظاهرة الإنشاء ، فالشاعر الذى يقصد بشعره إلى المحافل والمناسبات والجمهور يكون دائما أحرص مايكون على إبلاغ رسالته عن طريق «تحفيظ» المستمع مايقول ، وهكذا كان «حافظ».واقرأ له :

ثم أشرقت فى المنار علينا
بين نور الهدى ونور الصواب

وقوله :

أنت نعم الإمام فى موطن الرأ
ى ونعم الإمام فى المحراب

وقوله :

إن صوّروك فإنما قد صوّروا
تاج الفخار ومطلع الأنوار
أو نقصوك فإنما قد نقصوا
دين السنى محمد المختار

وللتكرار عند «حافظ» أكثر من طريقة ؛ فهو أحيانا يؤكد الفعل باستعمال المفعول المطلق المبين للنوع ؛ وذلك مثل :

خشع البحر إذ ركبت جواريـ
ـه خشوع القلوب يوم الحساب

وقوله .

قلت عن نفسك قولا صادقا
لم تشبه شائبات الكذب

وقوله :

وفعلتم فعل الرجال وكنتم
يوم الفخار كأمة اليابان

ولكنه فى أحايين أخرى يورد مشتقين من أصل واحد : اسم فاعل مثلا واسم مفعول كما فى قوله :

فعرشك محروس وربك حارس
وأنت على ملك القلوب أمير

وبالرغم من أن التكرار جاء تقريبا فى شتى الأوزان والبحور فقد حاولت أن أتبيّن أى البحور العروضية كان أوسع حيزا وأرحب نطاقا لتحمل التكرار أكثر ، وقد لاحظت أن التكرار لدى «حافظ» قد ساعدت عليه بحور **الخفيف والكامل والطويل** على هذا الترتيب كثرة وقلة .

أما عن ظاهرة المطابقة فإنه قلما نقرأ شعرا لحافظ ولانجد فيه ذكرا للكلمة وعكسها ، وأحيانا كان هذا يستولى عليه فيروح يقابل تقريبا فى الشطرة الثانية كل مايكون قد أتى به فى الشطرة الأولى . والشكل الآتى قد يوقفنا على محطات التقابل وتوزيعاته فى شعره . والمطابقة هنا تتم بين أسماء أو صفات أو صور لاسم الفاعل أو الظروف أو الأفعال عموما .

تشير الكرات السوداء إلى مكان الكلمتين المتقابلتين ، والمستطيلات هنا مقسمة على أساس عدد الكلمات الموجودة بالشطرة ، وهى متسعة أو ضيقة حسب كل كلمة . وهذه فقط مجرد نماذج لثلاث فصائل : [٢٤]

	الشطرة الأولى	الشطرة الثانية
أ	برعـ ، مذنب	
	أوله ، آخره	
	سكوتى ، نطقوا	
ب		السعد ، الكرب
		سر ، إعلان
		ضاحكات ، بكاء
جـ	باليأس	واليوم
	طوعا	كرها
	كفره	إيمانا
	الشرق	الغرب
	ابتسمت ، مبتسم	كشرت ، كشرا
	رحت ، اليأس صارم	عدت ، الحلم مصحف

إن المطابقة بين الكلمات ظاهرة متفشية تقريبا فى كل دواوين الشعراء من قدماء ومحدثين ؛ وقد زخرت كتب البلاغة والنقد الأدبى بدراستها على أنها لون منْ ألوان البراعة اللغوية تحسّن الكلام وتزيده إيضاحا ومزية . ولكنى مع هذا لا أطرح المسألة من هذه الزاوية التقليدية ، وإنما أنّبه إليها **أولا** : لأن توزيع هذه المقابلات على هذه النحو أو ذاك إنما يحقق نوعا من السيمترية symmetries تجعل لذلك علاقة وثيقة بالحركة الأفقية فى الشعر ، وإلى أى مدى يجىء توارد الكلمات فى البيت على نحو مخصوص [٢٥] . **وثانيا** لأن هذه المقابلات إنما ترتبط بالأوزان والبحور العروضية . لقد لاحظت أن كلا من بحور **البسيط والسريع والخفيف** على التوالى كان يسمح بإيراد الكلمة ومقابلها فى شطرة واحدة ، ونادرا ما كان المقابل يأتى فى الشطرة الثانية . أما بحرا الطويل والكامل فكلاهما كان يسمح بإيراد الكلمة وعكسها فى الشطرتين ؛ ولاغرو **فالطويل والكامل** أكثر البحور حروفا وحركات ؛ وهذا ما يجعل فيهما متسعا لممارسة هذه الرياضة اللغوية . وهذه النقطة قد تفتح المجال لمناقشة أوسع حول عملية التزامن بين الأفكار الشعرية والأوزان وأيهما أسبق .

استخدام حرف «الفاء»

الفاء العاطفة لها دور بارز جدا فى عملية انتقال «حافظ» من غرض إلى غرض ، ومن ثم فإن لها أكثر من وظيفة :

فهى الرابطة بين مقدمة القصيدة والخلوص إلى الغرض الأساسى ؛ أو هى أداة الانتقال السريعة ، وذلك كما فى تهنئة «حافظ» للإمام «محمد عبده» بمنصب الإفتاء ؛ فهو يبدأ بقوله :

بلغتك لم أنسب ولم أتغزل
ولما أقف بين الهوى والتذلل
ولما أصف كأسا ولم أبك منزلا
ولم أنتحل فخرا ولم أتنبّل

الفاء تأتى فى البيت الثالث لتدخلنا فى الغرض الأساسى من القصيدة فى ثمانية أبيات متتالية يبدؤها بقوله :

فلم يبق فى قلبى مديحك موضعا
تجول به ذكرى حبيب ومنزل [٢٦]

الفاء أحيانا تستغل لتقدم نتيجة ما ، وذلك كما هى فى البيت الثامن من قصيدة أخرى فى مدح الإمام «محمد عبده» أيضا ، حين راح الشاعر يعدّد مزايا الإمام حتى أصعده إلى مكانة يقول له عندها :

فكان لفظك دُرّاً حول لبّتها
العدل ينظم والتوفيق لآل [٢٧]

وفى أحايين أخرى كان الشاعر يستخدم هذه الفاء ليستحضر بها صورة الفعل والزمن معا ؛ وفى هذه الحالة نجدها تتكرر فى أربعة

أبيات متتالية ، وذلك فى مدحته للبارودى :

فلما رأونى أبصروا الموت مقبلا
وما أبصروا إلا قضاء مجسدا
فقال كبير القوم قد ساء فألنا
فإنا نرى حتفا بحتف تقلدا
فليس لنا إلا اتقاء سبيله
وإلا أعلّ السيف منا وأوردا
فغطوا جميعا فى المنام ليصرفوا
شبا صارمى عنهم وقد كان مغمدا(٢٨)

هنا عملية استحضار لقصة ، ولذا فإن الشاعر يضفى عملية حركية عن طريق استخدام هذه الفاء ، ويصبح العرض لامجرد عرض شرائح ثابتة منفصلة ، بل يصبح كعرض السينما المتلاحق . وهذه المسألة تتضح أكثر من الأبيات التالية فى نفس القصيدة :

فلما رأتنى مشرق الوجه مقبلا
ولم تثننى عن موعدى خشية الردى
تنادت وقد أعجبتها كيف قُتِّهم .
ولم تتخذ إلا الطريق المعبّدا
فقلت سلى أحشاءهم كيف روّعت
وأسيافهم هل صافحت منهمُ يدا
فقالت أخاف القوم والحقد قد برى
صدورهمُ أن يبلغوا منك مقصدا
فلا تتخذ عند الرواح طريقهم
فقد يقنص البازى وإن كان أصيدا
فقلت دعى ما تحذرين فإننى
أصاحب قلبا بين جنبىّ أيدا
فمالت لتغرينى وما لأهوى الهوى
فحدثت نفسى والضمير ترددا(٢٩)

صور متلاحقة فى حوار حى وسريع بطريقة العرض السينمائى المتتابع ساعد عليها استخدام الفاء .

كذلك فإن «حافظاً» كان يستخدم الفاء ليتوجه بها نحو الهدف الأساسى ، أو لنقل إلى «بيت القصيد» ، وذلك حين يلخّص فى بيت واحد ماتوافر على قوله بإطالة وإسهاب فى أبيات سابقة ؛ وكانت الفاء هى وسيلته إلى هذا الربط . مثال ذلك قوله فى تهنئته لعبد الحميد بعيد الجلوس :

فقام بأمر الله حتى ترعرعت
به دوحة الإسلام والشرك مجدب(٣٠)

وفى شعر «حافظ» كله تأتى ظاهرة تكرر الفاء فى أوائل أبيات متصلة لتتراوح بين خمسة أبيات على الأكثر ، و بيتين على الأقل . (٣١)

وأيضا فقد استخدمها «حافظ» ليختم بها بعض قصائده . وهى قد ترد فى أول شطرة عروض البيت الأخير من القصيدة ، وذلك مثل : (٣٢)

فما حل عقد المشكلات بحكمة
سواك ولاأربى على كل حوّل

أو قوله :

فعرشك محروس وربك حارس
وأنت على ملك القلوب أمير

أو ترد فى أول شطرة الضرب من البيت الأخير فى القصيدة ، مثل : (٣٣)

.... فلم ترا إلا أنت فى الناس عيناه

وقوله :

.... فاطرحوا تربى وصونوا ذهبى

بل أكثر من هذا كانت تأتى أحيانا فى أول شطرتىْ العروض والضرب على حد سواء ؛ مثل : (٣٤)

فإن كنت قوالا كريما مقاله
فقل فى سبيل النيل والشرق أوْ دع

وقوله :

فى عهده فليسجد المجد
فإن السعود به قد بدا

وإذا فات «حافظاً» أحيانا أن يذكر هذه الفاء فى أول كلمة فى شطرة الضرب فإنه لا ينسى مطلقا أن يقولها فى الجزء الأخير من شطرة الضرب فى آخر القصيدة ، وذلك مثل :

.... فأنت فى الجلّى لها
.... فإنها نعم المعين(٣٥)

باختصار كانت الفاء وسيلة ضرورية لتماسك المعجم الشعرى عند «حافظ» ؛ وهى فى الحقيقة تلعب دورا بارزا فى ترابطه كوحدة «معجمية» تمهد كثيرا لتحقيق الوحدة العضوية فى القصائد التى تشتمل عليها .

الأسماء التراثية والصيغ الجاهزة (الإكليشيهات)

المعجم الشعرى «لحافظ إبراهيم» مكدس بخليط هائل من الأسماء والكنى والألقاب التراثية التى استوحاها من التاريخ الفرعونى والعربى والإسلامى ، وأيضا من التاريخ الأوروبى . فعل ذلك ربما ليختصر الطريق تفاديا للوصف المسهب وتعداد المحامد والمآثر لمن مدحهم أو رثاهم على حد سواء . يتخذ «حافظ» هذه الأسماء رموزا

تمارس نشاطها فى إطار حضارى عام ؛ ولاشك أن مجرد استحضارها إنما يثير بعض الطاقات الإيحائية والوجدانية لدى المستمع أو القارىء .

فمن التاريخ الفرعونى ضمّن «حافظ» بعض أشعاره أسماء خوفو ، سيزوستريس ، مينا ، رمسيس ، فرعون ، رع ، خفرع .(٣٦)

ومن التاريخ العربى والإسلامى اقتبس كثيرا من أسماء رجاله وأعلامه ، بالإضافة إلى إيراد أسماء كثير من الأنبياء والرسل السابقين . فمن الأنبياء يذكر أسماء : محمد ، عيسى ، يوسف (ابن يعقوب) ، سليمان ، لقمان ، داود ، موسى ، إسحاق ، الذبيح إسماعيل ، إبراهام ، نوح ، عليهم جميعا السلام .(٣٧)

ومن الخلفاء يذكر : أبا حفص (عمر) ، على بن أبى طالب ، هارون الرشيد ، المعز لدين الله الفاطمى . ويذكر كذلك أسماء : مالك والبخارى وجعفر البرمكى .(٣٨)

ومن قواد المسلمين يذكر : عمرو بن العاص ، صلاح الدين (الأيوبى) .(٣٩)

ومن الشعراء : ابن معبل ، المتنبى ، بشارا ، أبا نواس ، حسان ابن ثابت ، الفرزدق ، أبا تمام ، ابن جريج ، عنترة العبسى ، البحترى ، المعرى ، لبيدا .(٤٠)

ومن الخطباء : قس بن ساعدة الايادى .(٤١)

ومن العلماء : الشمنى (من علماء القرن التاسع الهجرى ت ٨٧٢ هـ) ، ابن جنى .(٤٢)

ومن تاريخ غير العرب : إدوارد ، قيصر ، نيرون.(٤٣)

ومن الفلاسفة : بقراط ، أفلاطون ، جالينوس الحكيم .(٤٤)

ومن الملوك الأقدمين : كسرى ، تُبّعا (لقب لملوك حمير) .(٤٥)

كذلك فإن قصيدته «العُمرية» مليئة بأسماء أعلام كثيرة ؛ وهذا أمر متوقع ؛ وذلك مثل الفاروق ، بلال ، الصديق ، على ، أبى سفيان ، معاوية ، خالد ، أبى عبيدة بن الجرّاح ، ابن الوليد ، نصر ابن حجاج ، المصطفى ﷺ .(٤٦)

لقد اقتصر «حافظ» على مجرد استخدام الأسماء فى معظم المواقف دون أن يبيّن أية ملامح للاسم المستخدم ، وماالفائدة إذن من توظيف الأسماء على هذا النحو الحرفى المحدود ؟ قد يقربنا المثال التالى من المسألة أكثر . إذا سألنى شخص ما : ماالكرسىّ ؟ وقلت له : لوح من الخشب قُطع على نحو مخصوص ، ومثبت على أربعة أرجل تربطها مسامير ـ لو قلت هذا لكنت قد ألغزت عليه ، الأصوب أن أحضر له كرسيا وأقول هذا هو الكرسىّ ، وهذا الأصوب هو مافعله «حافظ إبراهيم».إنه لم يشأ أن يضلل جمهوره فى تطوافه حول الشخصيات التراثية ، بل على العكس ، استحضرها استحضارا مباشرا ، وتركها غفلا عن التحديد بقيمة أو قيم معينة ، وذلك كى تذهب النفس فيها كل مذهب .

ربما يقبل هذا على أنه نوع مقصود من الوضوح أو التوضيح ، وربما لانلوم الشاعر عليه ، ولكنا مع هذا قد نلومه على شىء آخر هو تكدس الأسماء فى بيت واحد مثل :

فى شعر (شوقى) و(صبرى) مانتبه به
على نوابغهم دع شعر (مطران)(٤٧)

أو تكدسها فى عدة أبيات متتالية ؛ وذلك كقوله :

وزدتهم من كلام (البحترى) قطعا
مثل الرياض كستها كف نيسان
سل (ألفريد) و(لامارتين) هل جريا
مع (الوليد) أو (الطائى) بميدان
وهل هما فى سماء الشعر قد بلغا
شأو (النواسى) فى صوغ وإتقان
وذا وقد شهدا بالحق انهما
فى بيت (أحمد) لو يرضى نديمان(٤٨)

قد يتصل بهذا استخدام «حافظ» لبعض الصيغ الجاهزة (الإكليشيهات) أو المسكوكات التقليدية ، أحيانا بألفاظها وأخرى باستيحاء معانيها ووضعها فى كلمات من عنده . ومصادره فى هذا تتدرج من معانى الآيات القرآنية إلى الشعر العربى القديم أو الحديث أو العامية المصرية . والأمثلة على ذلك كثيرة ، نجتزىء منها أقواله :

أقرضوا الله يضاعف أجركم ، والله بالنصر المبين كفيل ، أجمعوا أمرهم عشاء ، اذكرنى ولاتنسنى غدا ، قربوا الصلاة وهم سكارى .(٤٩)

وقد أخذ من المتنبى قوله :

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

وقوله :

وكم ذا بمصر من المضحكات

كما أخذ من أبى تمام :

صعبت وراض المزج سىء خلقها
فتعلمت من حسن خلق الماء

وقوله :

بين الشك والريب

وأخذ من حسان بن ثابت :

يمشون فى حلق الحديد

ومن «إسماعيل صبرى» اقتبس «حافظ» ستا كاملا ختم به إحدى قصائده :

لك مصر ماضيها وحاضرها معا
ولك السعد المتحتم المتحقق(٥٠)

هذا إلى جانب بعض الصيغ التراثية ، أو ما يمكن أن يطلق عليه Formulas ، أمثال : أظفار المنية ، يوم الوغى ، أيدى الليالى ، سبل النجاة ، صحف الأبرار ، هام الشهب ، نظم الوسمى ، وغير ذلك كثير جدا فى ديوانه . ومع ذلك فنحن نتفق مع مبدأ القاضى الجرجانى «أحظر على نفسى ولاأرى لغيرى بتّ الحكم على شاعر بالسرقة» . (٥١)

وسواء كانت هذه الاقتباسات بقصد أو دونه فإنها تدل على أن «حافظاً» تمثل التراث الشعرى القديم وهضمه حتى إنه أصبح بعضا منه ؛ لأن هذه الاستخدامات تجىء متمكنة فى أبياته ولاتشعر فيها نبوا عن النغمة السائدة فى القصيدة التى تحتويها .

ولم يقف به الأمر عند استلهام التراث القديم ، بل إنه أيضا استوحى الكثير من لغة الناس العادية ، وبعضها يعكس خبرة الأجداد أو تنفسات الحاضر بكل مشقاته ومتاعبه . واقرأ له : (٥٢)

يدعو إلهك أن يكثّر بيننا
أمثال سامى فى الزمان الحاضر

ما الفرق بين هذا وبين ما نقوله نحن حتى الآن بالعامية «ندعى ربنا يكتّر من أمثالك» .

ويقول حافظ أيضا :

وتعلم أن الطبع لازال غالبا
سواء جهول القوم والمتعلم

ومانزال نردد كل يوم : «الطبع غلاب» أو «الطبع يغلب» أو «الطبع يغلب التطبع» .

وأقرأ له كذلك :

وصلت ليلك بالنهار
تسزن الكلام كأنه
ماس بميزان المستجار
وأنت بحمد الله مازلت قادرا
عز الطلب
هبنى جنيت فقل لى كيف أعتذر
فرحمة الله على والد
لها فى الحياة أمر يسير
أستغفر الله العظيم
أنا بالله منها مستجير

وغير ذلك كثير فى ديوانه . لانقول إنه بهذا نزل إلى العامية ؛ ولو كان الأمر كذلك لكنا نهوّن من شاعريته . إنه على العكس ، صعد بالعامية إلى ساحة الشعر التقليدى الذى تحكمه تقاليد صارمة فى مقاطعه ووزنه وعروضه وقافيته : التزامات كثيرة على الشاعر أن يأخذ نفسه بها ، فإذا اقتبس زاده ذلك التزاما آخر فوق الالتزامات الواجبة الأخرى . إنّ نسج كل هذا فى شعره يرفع - فى نظرنا - من قدرته الشعرية ؛ لأن كل هذه التعبيرات والاقتباسات قد تم التعبير عنها فى بساطة وسهولة ويسر . تجعلك تحسّها كأنها من بنات حافظ وحده ، من ثم يكون شعره من السهل الممتنع .

تراسل الدلالة مع الغرض

المدائح والتهانى . الأهاجى . الإخوانيات . الوصف . الخمر . الغزل . الاجتماعيات ، السياسيات . الشكوى . المراثى .

هذه هى الأغراض الشعرية العشرة حسب ورودها فى ديوان «حافظ إبراهيم» (٥٣) . ونظرا لأن حظّ هذه الأغراض ليس واحداً من ناحية الكم فقد حاولت إحصاء عدد الأبيات الشعرية التى قالها حافظ فى كل غرض . وهذا قد استوجب بدوره إعادة تصنيفها كثرة وقلة على النحو التالى :

الغرض الشعرى	عدد الأبيات الشعرية	عدد القصائد والمقطوعات
المدائح والتهانى	١٥٤٦	٩٧
المراثى	١٣٧٨	٥٠
السياسيات	١١٤١	٣٨
الاجتماعيات	٨٠٢	٣٢
الإخوانيات	٣٨٥	٢٨
الوصف	٣٥٤	١٧
الشكوى	١٢٤	١٣
الخمريات	٥٩	٦
الغزل	٢٩	١٠
الأهاجى	٢٤	١٠
المجموع	٥٨٤٢ بيتا شعريا	٢٦١ قصيدة ومقطوعة

ربما كان فى هذه الإحصائية رد على الفكرة الشائعة التى كان سببها قول «حافظ» نفسه :

إذا تصفحت ديوانى لتقرأنى
وجدت شعر «المراثى» نصف ديوانى (٥٤)

فى ضوء المعجم الشعرى فإن النظرة المتبسرة للأمور ربما ترجح أن نختصر هذه الأغراض أو على الأقل أن يدمج بعضها فى بعض ؛ إذ قد يقال إن المدائح والمراثى وجهان لشىء واحد هو المدح : هذا مدح ميت وذاك مدح حى . وقد يلحق الغزل بالمدح بطريق ما ؛ لأن كليْها إثبات مزايا وتقرير محاسن . وربما تؤثر هذه النظرة على مسألة تقييم المفردات على الأقل فتجعلها هنا مثلها هناك . أو قد يصدر حكم على هذا الأساس . بل أكثر من هذا قد يظن أن الأهاجى ترتبط بالأغراض السابقة عن طريق المقابلة والتضاد ، وأن المسألة على هذا لاتعدو أن تكون إثباتا أو نفيا .

وكذلك قد يظن أن الاجتماعيات والسياسيات أمور تتشابك ، وقد تفرض على الشعر نوعا من التداخل ، او على الأقل قد تسمح

بوجود قاسم مشترك أعظم ، يجمع كل هذه الأغراض ويحصرها فى غرضين بدلا من خمسة أغراض .

ولكن بشيء من التريث والإمعان نستطيع أن نتبيّن طيش كل هذه الاحتمالات ، ودليلنا هو المعجم الشعرى لدى «حافظ إبراهيم» . فالشاعر فى كل غرض من هذه الأغراض يكاد يتميز تميزا متفردا بوضوح . فهو فى المدح غيره فى الغزل غيره فى المراثى ، وهو فى الاجتماعيات غيره فى السياسيات وهكذا .

قد يكون التكنيك متشابها ، وقد يبدو الجو الشعرى العام متماثلا ، ولكن «الحشو» يتميز نوعه وتختلف مقاديره . فالمعجم الشعرى لدى «حافظ» يختلف من غرض إلى غرض بطريقة جوهرية ، تكشف عن ثراء خلفيته اللغوية إلى مدى بعيد . والذى نلاحظه ونذلل عليه هنا هو تراسل الدلالات مع كل غرض على حدة .

من حسن الحظ أن «حافظا» مدح ورثى أحيانا نفس الأشخاص ، وهذا يجعل فرصة المقارنة أسهل لنا وللقارىء .

«حافظ» مدح الإمام محمد عبده ورثاه بعد وفاته ، فلم يجئ الرثاء مجرد ترديد لما كان قد قاله عنه حين مدحه ، بل إنه أبرز لصورته الراحلة ملامح جديدة تليق بحالته التى آل إليها : حالة الموت ، وهى حالة المهابة والجلالة والخشوع .

فى المدح يقول «حافظ» عن الإمام محمد عبده ، إنه مثل أبى حفص (عمر) ، وعلى بن أبى طالب رضى الله عنهما ، وأنه منقذ الأمة من الخطوب وهو جالب السعد لها لأنه يمينها وفوزها . وحسامه هو القرآن الكريم ، يمحو به الضلالات ، ويثبت به الهداية ، وهو أيضا حلاَّل المشكلات .

الإمام فى نظر حافظ نور ؛ نور من الله يهدى به ضلال العباد ؛ وهو كالفاروق عمر ، يفرق الله به بين الحق والباطل . لفظه در ، وبيته منتجع لكل طالب معرفة ؛ تشد الرحال إليه كما تشد لبيت الله أرحال(٥٥) .

وفى مناسبة أخرى يخلع عليه أجمل الخلال وأكمل الخصال ، فهو نمير ترفرف على جنباته الطيور،وهو إمام الهدى ، كالشمس ، كثير الأيادى ، حاضر الصفح ، منصف ، كثير الأعادى ، غائب الحق ، مسعف ، مواقفه فى البر والإحسان تجل عن الحصر .

وهو جمال الدين الأفغانى فى إشراقة وجهه ووضاءة محاسنه ، وهو أحنف بن قيس التميمى فى حلمه وغيرته للحق ، وهو يوسف فى حكمته وعلمه . وباختصار فهو الإنسان الكامل الذى لو تناول كفر أحد المرجفين لصيّره إيمانا يتعبد به .(٥٦)

نقارن كل هذا من صفات الإمام فى المدح بما قاله حافظ فى رثائه : القبر كعرفات فى الخشوع له والهيبة منه ، دفنه فى الصحراء تطاول عليه ؛ إذ كيف جرؤا على هذا . ما كان أجدر بجثته أن يواريها ضريح فى المسجد الحرام بمكة أو فى بيت المقدس ، فهناك مكانه الحقيق . الدين بعده قد أضحى ولا حارس له . والإمام الفقيد كان عالم الشرق ولا علماء بعده . والعيون التى تبحث عن سواه يفضّلن العمى . كان جلدا فى الحق لايلين ، ولم يضعف من شوكته ترهات الحاسدين والناقمين ، ولاريب فقد كان بين الجميع الكوكب الوضاء ، بل كان المعرفة بين نكرات . فرّق بين النور والظلمات بتفسيره للقرآن الكريم ، ووفّق بين الدين والعلم والحجا ، وردّ على المستشرقين والطاعنين فى الدين الإسلامى .

وعلى حين كان يلذّ للجميع السبات والنوم كان يلذ للإمام اليقظة على الدوام . كان سيفا تحطم ، ومنبرا تعطل ، وروضا ذوى ، ونبراسا انطفأ . سجدت له الكواكب ، وتبادلت الشهب العزاء فيه لأنه كان أسطعها وأقواها ضياء .

حزنت عليه كل شعوب العالم الإسلامى ، لا فى مصر وحدها بل فى الهند والصين والشام والفرس وتونس . ولاغرو فقد كان سراج الدياجى ، وهادم الشبهات . كان الفقيد الإمام ملاذا للمحتاج ، وقيما على الأرامل ، ومغيثا للمعدم ، وإماما للهداة . لاداعى لإقامة تمثال له خشية أن يولى الناس وجوههم إليه فى الصلاة .

لقد سقط إمام الشورى والإفتاء والخيرات والصدقات ، ومنزله فى عين شمس قد أصبح قفرا بعد أن كان مثابة أرزاق ، ومهبط حكمة ، ومطلع أنوار ، وكنز عظات .(٥٧)

الطريقة المستخدمة فى مدح الإمام وتهنئته بمنصب الإفتاء تناسب الإنسان الحى بحق ؛ فللمدح هنا مقدمة :

بلغتك لم أنسب ولم أتغزل
ولما أقف بين الهوى والتذلل
ولما أصف كأسا ولم أبك منزلا
ولم أنتحل فخرا ولم أتنبّل

مقدمة تقليدية الطابع ولكنها تشيع السرور والبهجة بجوها العام ، فبرغم إصرار الشاعر على عدم الإقدام على كل هذه الأنشطة فإن كلمات : أنسب ، أتغزل ، الهوى ، الكأس ، تشيع جوا يرضى عنه المستمع ويخلق ألفة بينه وبين الشاعر.ويدلف الشاعر فى البيت الثالث لمدح الإمام قائلا :

فلم يبق فى قلبى مديحك موضعا
تجول به ذكرى حبيب ومنزل

هذا على حين تبدأ قصيدة الرثاء منذ البداية بهدف الشاعر : الحزن المؤدى إلى الاستسلام والعجز واليأس ، فلا أمل فى شئ بعد رحيل الإمام بل قل على الدنيا العفاء :

سلام على الإسلام بعد «محمد»
سلام على أيامه النضرات
على الدين والدنيا على العلم والحجا
على البر والتقوى على الحسنات

رحل كل هذا برحيله وكأنه رحل دفعة واحدة ، رحيل كل هذه الأمور رحيل متزامن وقد ساعد على ذلك حذف أداة الربط ، وقد تكون هنا «الواو» بعد كلمات الدنيا والحجا والتقوى : تلاحق سريع يتراسل مع عظم الكارثة .

أضف إلى هذا أن ما يشغل بال الشاعر هنا هو الموت والقبر والدفن والرفات ، وقد وفّى الشاعر الموضوع حقه إذ نجد أن كل هذا يتردد فى الأبيات الثمانية الأولى من قصيدة الرثاء .

وفرق آخر ، نلاحظ فى المدح أن الشاعر بدأ يخاطب ممدوحه بطريقة مباشرة وقد وجّه إليه الخطاب أكثر من مرة : بلغتكَ ، مديحك ، رأيتك ، ببرديك ، تداركتها ، طلعت ، وكنت ، جردت ، محوت ، أثبتَ ، منك ، سواك .

صحيح أنه أحيانا تكلم «عنه» بدلا من أن يتكلم «إليه» ولكن هذا كان بقدر محدود جدا حين أشار إليه بصيغة الغائب فى كلمتىْ : بردته ، مناقبه ، ومع ذلك فإنه سرعان ماعاد إلى مخاطبته من جديد : سموت ، لفظك ، منك ، وصفك ، فتاك . أما فى الرثاء فالبدء والختام حديث «عنه» وما بينهما حديث «إليه» .

كذلك قد نلاحظ أن الخصال الموصوف بها فى المدح كانت وقفا على الممدوح ، أما فى الرثاء فالمشكلة عامة ولهذا راح الشاعر يربط موت الفقيد بالحال المتدهور الذى آل إليه المسلمون بعده .

وتتخلل قصيدة الرثاء كلمات تناسب الموقف مثل : الموت ، القبر ، موحش ، فلاة ، رفات ، الراح صفرات ، العمى ، ليلة ، إلى جانب استعمال أفعال متناهية Finite verbs وذلك مثل : قضى ، بنتَ ، سودوا ، رحتَ ، واقرأ قوله :

فيا سنة مرت بأعواد نعشه
لأنت علينا أشأم السنوات
حطمت لنا سيفا وعطلت منبرا
وأذويت روضا ناضر الزهرات
وأطفأت نبراسا وأشعلت أنفساً
على جمرات الحزن منطويات

عدا الفعل «أشعلت» تجد أن كل الأفعال من نوع الأفعال المتناهية Finite verbs وهى أفعال تتراسل دلالاتها مع موقف الموت والرحيل[٥٨] ويستمر حافظ إلى أن يقول :

فى الهند محزون وفى الصين جازع
وفى مصر باك دائم الحسرات
وفى الشام مفجوع وفى الفرس نادب
وفى تونس ماشئت من زفرات [٥٩]

كأنه رصد لكل وكالات الأنباء والصحف العالمية ، يلخص كل ما فيها من «مانشتات» مسوّدة ، العالم كله من أقصاه إلى أقصاه يندب الإمام وينتحب لفراقه .

قد يرتبط بهذا كله ان نشير إلى أن «حافظا» كان يختار للشخصية سمتها التى عرفت بها وشاعت عنها ، وعلى ذلك فإنه كان يقع على المعانى القريبة التى تدل على نشاط الممدوحين أو المرثيين ، فيصوغ منها شعرا بطريقة تقريرية مباشرة ، ونقتطع هنا بعض نماذج من مراثيه :

الشيخ سليم البشرى كان متبحرا فى علوم الحديث ، ومن هنا ينعكس ذلك فى رثاء «حافظ» له :

أيدرى المسلمون بمن أصيبوا
وقد واروْا (سليما) فى التراب
هوى ركن الحديث وأى قطب
لطلاب الحقيقة والصواب
(موطأ مالك) عزَّ (البخارى)
ودَعْ لله تعزية (الكتاب)
قضى الشيخ المحدّث وهو يملى
على طلابه فصل الخطاب[٦٠]

«محمد فريد» زعيم وطنى وقائد مصرى ، يسجل له «حافظ» هذه الصورة فى رثائه :

فلقد ولّى (فريد) وانطوى
ركن (مصر) وفتاها والسند
إن مصر لاتنى عن قصدها
رغم ما تلقى وإن طال الأمد
جئت عنها أحمل البشرى إلى
أول البانين فى هذا البلد
فاسترح واهنأ ونم فى غبطة
قد بذرت الحَبَّ والشعب حصد[٦١]

وفى هذه القصيدة يذكر اسم «مصر» خمس مرات و«النيل» أربع مرات ، كما يذكر كلمات : «الشعب» و«الأمة» و «البلد» وكلها تتراسل مع صفة الوطنية التى تحملها الشخصية التى يرثيها «حافظ» .

كذلك تتراسل المفردات مع الغرض الشعرى فى رثاء عبد الحليم المصرى ، ولأنه كان شاعرا معروفا فإن مفردات «حافظ» فى رثائه تأتى لتشمل : فتى الشعر ، نسجت ، الأشعار ، القوافى ، شاعر ، كريم المحاضر (المجالس) ، قريضك ، ديوانك[٦٢] .

وفى رثاء محمد سليمان أباظة ، أحد اصدقائه ، يرسم «حافظ» صورة خلقية له ويكاد يجسم بعضا من تصرفاته وخصاله التى مازال يذكرها له :

تقرأ فى عينيه كل الذى
فى نفسه عن نفسه يستر
قد كان متلافا لأمواله
وكان ناهضا بمن يعثر
أوشك أن يفقره جوده
ومن صنوف الجود مايفقر

إلى أن يقول :

كنا على عهد الصبا سبعة
بمستطاب اللهو نستأثر
(البابلي) صفوة فتياننا
(وابن المولحي) الكاتب الأشهر
و(صادق) خير بنى (سيد)
(وبيرم) إذ عوده أخضر
وكان (عبد الله) أنسا لنا
وأنس (عبد الله) لا ينكر
هو كريم لم يشب صفوه
رجس ولم يشهده مستهتر
فكم لنا من مجلس طيب
يشتاقه (هارون) أو (جعفر)
نلعب باللفظ كما نشتهى
ونضمر المعنى فما يظهر
ونرسل النكتة محبوكة
عن غيرنا فى الحسن لا تصدر[٦٣]

لا يخرج هذا الكلام عما يقوله أى منا عن صديق رحل ، ولكنا نشعر فيها هنا أنها تعبيرات آلية لا تصوير ولا حيوية فيها ، أو قل إنها لغة عادية ، والشعر ليس اللغة العادية ، بحال . يقول تودوروف :Todorov

«وإن أكبر دليل على فشل التجربة الأدبية هو قبولها للترجمة بأكملها إلى لغة غير أدبية ، فالأدب يوجد بقدر ما ينجح فى قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله ، ولو كان يعنى ما تعنيه اللغة العادية لم يكن هناك مبرر لوجوده » ذلك لأنه «كلما اقتربت لغة الشعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية«فالغرض فى الشعر لا يتوجه إلى دلالة الكلمات ومعانيها فقط بالعكس يتوجه إلى الصور والرموز » .[٦٤] وبالمناسبة فإن الصور والرموز هنا تحتاج لدراسة مستقلة .

وإذا تركنا هذه القضية جانبا واستطردنا لما نحن بصدده فى غرض آخر كالغزل وجدنا أن نغمة المفردات تتميز لتتراسل مع الغرض ، ولا أدل على ذلك من هذه الكلمات والعبارات التى استعملها «حافظ » فى الغزل :

اللحظ سيف يقتل ، العاشق العانى ، الوجد ، السهد ، الصبر ، السرى ، خليلى ، الليل ، الأحاديث والذكر ، الأحاديث كالخمر ، جفنه ، السهر ، الصب ، يعشق القمرا ، ظبى الحمى ، غدا عبدكا ، رق الهوى ، الخال ، غرتك الغرا(ء) ، سهم الجفون ، نار الخدود ، كابدته ، هم ويأس وأسى ، حاضر اللوعة ، موصول الأنين .[٦٥]

وفى الإخوانيات» وهى أشعار نظمها فى الذكرى والتشوق للأصدقاء» وتدور حول العتاب والاستعطاف ، المواساة على استقالة أحد الأصدقاء ، كلمة شكر ، تكريم ، اعتذار ، دعابات ، استئذان ، فى وداع صديق . فى كل هذا يختار «حافظ » الكلمات والعبارات التى تناسب كل موقف .

فى الذكرى والتشوق مثلا يختار كلمات مثل : شوق قديم ، ذكرى ، أيام ، فتيان ، الخلاعة ، التصابى ، مجلس أنس .

الليل ، كئوس الراح حتى الفجر ، (غزل بالمذكر) ، حديث الغلام ألذ من الخمر نفسها ، سلام على تلك الأيام ، حنين إلى الماضى .

ويتمنى الشاعر هنا لو أن له حظا كحظ سليمان بن داود فى تسخير الرياح والجن لتحملانه إلى المغانى والمنازل التى يود رؤياها .[٦٦]

وفى الدعابة يتسلم رسالة فإذا بها ذوب السكر ، ويتناول الصفات الخلقية لصاحبه فيوسعه ذما وهجوا قائلا إنه بالرغم من أن الله قد خلقه على هيئة الكركدن أو الثور فإنه ذو حافر وعلى رأسه قرن واحد مثل الأحدرى (حمار الوحش) والعجيب أن لسانه لم يقطع .

بلغ به بخله أنه لوكان بإمكانه أن يعيش ولا يتألم من شدة الجوع لكان اختار لنفسه أن يسدّ مدخل الطعام ومخرجه ولحذّر نفسه من الإنفاق[٦٧] .

وفى العتاب ألفاظ توحى به فعلا :

النوم استحال ، الكرى ، السهر ، المضاجع ، الجفن ، النجوم ، الليل ، القمر ، المقاطعة ، الصبر ، الخوف ، الإزعاج ، النسيان . وفى النهاية يقول :

إنى فتاك فلا تقطع مواصلتى
هبنى جنيت فقل لى كيف أعتذ

منتهى الضعف والاستعطاف وإصرار على إنهاء القطيعة بأى شكل وبأى ثمن .[٦٨]

وفى الوداع يكرر لفظة (سيرا) ثلاث مرات فى ثلاثة أبيات متتالية ، ثم يصف البلاد التى سيرحل إليها صديقاه . يعطيهما نصائح فيها وطنية ، يقول لهما : خبّرا الغرب وأبناءه أننا نحن الرجال الألى .. ، ويذكرهما بأنهما نبت مصر الطيب فلا يجب أن ينسيا هذه الحقيقة طوال الرحلة .[٦٩]

كذلك نتوقع فى الإخوانيات أن تأتى اللغة أحيانا كلغة الحديث إلا القليل . ونموذج هذا تلك الدعابة التى كتب بها «حافظ » إلى صديقه الأستاذ حامد سرى :

أحامد كيف تنسانى وبينى
وبينك يا أخى صلة الجوار

فيها شكوى من الجوع وخلو بيت الشاعر من الطعام واللباس فلا «جزمة » له ولا شئ عنده يسدّ به رمق ضيوفه الأكولين ، ولهذا فهو يطلب مائدة على متن البخار :

تغطيها من الحلوى صنوف
و من حمل قد تبل بالبهار

وإلا فإنه يتوعّد ويحذّر صاحبه :

فــإنى شــاعــر يخشى لســانى

وسوف أريك عاقبة احتقارى(٧٠)

أما فى الوصف فقد تناول «حافظ» عدة جوانب نرى أن نعيد ترتيبها تحت العناوين الرئيسية التالية :

كوارث : زلزال مسينا ، وصف حريق ، خنجر ماكبث.

بعض أنشطة : رحلته إلى إيطاليا ، وصف مطرب يهودى ، البورصة.

وصف بعض المعالم : نادى الألعاب الرياضية ، خزان أسوان .

وسائل مادية ومعنوية : الشمس ، الحاكى ، الكساء ، الشعر ، الليل ، الدمع .

وبالمثل فإن المفردات التى استعملها هنا تأتى لتناسب الغرض ، وعلى سبيل المثال وصفه لنادى الألعاب الرياضية بالجزيرة :

النادى جنة من جنان الربيع هى والخلد سواء فى مستوى واحد . جمال الطبيعة قد تجلى على العرش فى الأفق . هناك فى نادى الجزيرة دواء كل حزين وعليل وملول . وهناك المكان الذى يفتق قريحة الأدباء . والنادى أيضا مراد الطلاب الذين أنهكتهم الدراسة ، بوسعهم أن يجددوا نشاطهم . وأرض الجزيرة عموما فيها شفاء للمرضى والمحبين على سواء ، وفيها السلوة للغرباء وفيها غذاء كل العقول من فلاسفة ومفكرين . وفى الحر القائظ اعتاد الشاعر أن يذهب إلى نادى الجزيرة فإذا النادى زاهر والنعيم مقيم .

كل هذا قد جدّد روحه وأحيا فى نفسه ذكرى الشباب ، بل عاد قلبه إلى الخفوق بعد أن كان ارعوى بالمشيب . ومن أجل هذا راح ينعى على هؤلاء الذين يرضون بديلا عن نادى الجزيرة ذهابهم إلى محل جروبى أو بار اللوا .

وهو بعد هذا يروح يعدّد أنشطة هذا النادى قائلا إن لياليه يطيب فيها الحديث والكئوس والطلا ، كل أنواع اللهو هناك : مشجيات ، مطربات ، مضحكات تسلى ... إلى آخره .

أماكن ومناظر يجب أن تستزاد حيث لا يمل الجلوس ولا يغنى الحديث إن لم تذهب إليه فلست من مصر. الملعب حافل بمحبى الرياضة ، لكل فريق به لعبة تناسب الأعمار ، ويكاد الشاعر يفتتن بالنادى لدرجة أنه أستحال فى نظره من مكان للهو إلى مكان للجد :

ولعب هو الجد لو أننا

نظرنا إليه بعين النهى .

وهو يقول إن نظير هذا النادى قد رآه فى غير مصر وفى بلاد اليونان ، ويعدّد الألعاب من صراع وعدو بعيد المدى ووثب وملاكمة .(٧١)

مخالفات لغوية

قد لا نستطيع الفكاك من ربقة الملاحظة التقليدية التى تفرض علينا أن نقول كلمة عن بعض المخالفات اللغوية التى وقع فيها «حافظ» . هذا برغم إيماننا بحرية الشاعر ــ أى شاعر ــ فى استخدام اللغة بالطريقة التى يراها مناسبة لإبراز العناصر الجمالية فى تجربته الشعرية «حتى فى تلك المناطق المحرّمة من اللغة التى درج الناس على تأثيم من يتعرض لها » .(٧٢)

فى ضوء المقاييس اللغوية الخالصة من قواميس وقواعد صرفية ونحوية نستطيع أن نتبيّن عددا من هذه المخالفات ، فمن ذلك :

• عدم الدقة فى استعمال بعض الكلمات وذلك كاستعمال كلمة «**مسجح**» بدل «**ساجع**» أى ساجع فى غنائه كما تسجع الحمامة ، وكقوله عن ملك اليابان : «**إذ مارسته**» واستعمال الفعل هنا غير دقيق لأن الممارسة تكون للأشياء لا للأشخاص . وكذلك كاستعماله كلمة «**داو**» بمعنى «**ملدو**» وهذا خطأ شائع لأن دوى بالتخفيف غير مستعمل ، وأيضا استعمال «**تجمهروا**» بمعنى «**تجمعوا**» خطأ شائع أيضا والصواب تجمروا ، وكذلك «انتشى» بمعنى «**نشأ**» خطأ هى الأخرى . وكاستعمال كلمة «**شيق**» ليعنى «**شائق**» خطأ أيضا لأن الشيّق هو المشتاق ولم يكن هذا مرادا فى البيت الذى يشتمل على هذه الكلمة ، وكذلك اختياره لكلمة «**الأذين**» بدل لفظة «**المؤذن**» .(٧٣)

• بعض أخطاء نحوية وصرفية : الأخطاء النحوية قليلة جدا إذا ما قيست بالمخالفات الأخرى ، وقد نأخذ مثالا لها قوله : «**دعيه يجيّ**» حيث أتى بجواب الأمر غير مجزوم وهو خطأ . أما عن المخالفات الصرفية فكاستعماله بعض الجموع مثل جمع «**الفتّاح**» بدل «**الفاتحون**» ، وأيضا «**نوايا**» بدل «**نيات**» مع أن هذه الأخيرة هى الأصح ، وكجمع «**أنسر**» بدل «**نسور**» .(٧٤)

• استعمال كلمات غريبة وذلك كاستعماله لفظ «**أظفور**» بدل «ظفر» ، «**مِنْسَر**» لمنقار الطائر ، و«**متخشمر**» بمعنى «المتنمر الظالم» و«**تدجّى**» بمعنى «إظلام» ، و«**الهيذبى**» لنوع من المشى فيه جد .(٧٥)

• إدخال كلمات غير عربية فى شعره وذلك أمثال : مكهرب ، تمغطس ، كنستبل .(٧٦)

حول افتتاحيات المطالع

تبدأ المطالع بفعل ماض أو مضارع أو أمر أو بمنادى أو استفهام أو جار ومجرور أو ببعض حروف العطف أو النفى أو الشرط أو الظروف أو غير ذلك من أدوات ، وقد حاولت هنا إحصاء ذلك كما ورد فى ديوان «حافظ» محاولا الكشف عن دلالة كل هذا كلما أمكن ذلك

مطالع تبدأ بفعل ماض : وعددها ٧٩ مطلعا ، والفعل الماضى هنا مبنى للمعلوم عدا مطلعين يبدآن بفعل ماض مبنى للمجهول وهما **دُكّ** بمعنى هُدم ، وقد بدأ به «حافظ» رثاءه للمغفور له السلطان حسين كامل ، والفعل الآخر **مُلكت** وبه يبدأ قصيدة فى الإخوانيات فى الذكرى والتشوق إلى صديق له بانجلترا . هذا بالإضافة إلى وجود اسم فعل واحد هو **حسب** بمعنى كفى وهو الذى يبدأ به قصيدته الرائعة فى عمر بن الخطاب والتى استهلها بقوله :

حسب القوافى وحسبى حين ألقيها

أنى إلى ساحة الفاروق أهديها(٧٧)

أما بقية الأفعال الماضية التى بدأ بها قصائده ومقطوعاته فهى :

ألبسوك ـ خلقت ـ تناءيت ـ لمحت ـ ملكتم ـ عجب ـ حطمت ـ حياكم ـ قضيت ـ سكت ـ رميت ـ سكن ـ آذنت ـ لعب ـ بدأ ـ رجعت ـ مرت ـ تعمدت ـ سمعنا ـ وقف ـ لمحت ـ قصرت ـ ربّاك ـ شجتنا ـ شكرت ـ وافى ـ طال ـ قالت ـ أطل ـ نثروا ـ رثاك ـ نعاك ـ أتيت ـ أوشك ـ أجاد ـ هجعت ـ نما ـ مرضنا ـ صدقت ـ غاب ـ سكن ـ وجدوا ـ أكثرتم ـ سما ـ عطلت ـ عجبت ـ بلغتك ـ قالوا ـ أضحى ـ ضعت ـ جل ـ جاز ـ وسع ـ أحييت ـ أثرت ـ أذنتك ـ بنيتم ـ سعيت ـ أثنى ـ حال ـ حيا ـ عجبت ـ لاح ـ أنكر ـ سألته ـ خرج ـ نعمن ـ دعا ـ مضيت ـ شوقتمانى ـ تراءى ـ رحم ـ علمونا ـ حبس ـ ولّت ـ سحر .

هذه الأفعال تجىء مسندة إلى كل الضمائر تقريبا للغائب والمخاطب والمتكلم عدا هما للمذكر والمؤنث وأنتن .

مطالع تبدأ بفعل مضارع وعددها ١١ مطلعا كل أفعالها المضارعة مبنية للمعلوم وهى : أعزى ـ أنحرق ـ أهنى ـ أخشى ـ أبكى ـ أحمد ـ أقصر ـ يحى ـ أعزى ـ أرى ـ يرعى .

كما نرى تسعة منها معتلة واثنان فقط صحيحان : أنحرقه ، أحمد . أما من ناحية الإسناد فنرى أن الفعلين يحى ، ويرعى ، إنما هما للمفرد المذكر الغائب ، على حين تجىء بقية الأفعال الأخرى ونسبتها ٩ من ١١ مسندة للمفرد المتكلم . وربما تؤكد هذه الفكرة ما سبق أن عرضناه عن القيمة الدلالية لـ«أنا» التى سيطرت على معظم شعر حافظ .

مطالع تبدأ بفعل أمر وعددها ١٧ مطلعا ، أفعالها هى :

بكرا ـ قل ـ صونوا ـ أشرق ـ ارحمونا ـ ردا ـ ردوا ـ قل ـ سائلوا ـ سيرا ـ حولوا ـ طوفوا ـ طف ـ قل ـ نبئانى ـ غضى ـ أعيدوا .

المخاطب لجمع الذكور سبعة هى : صونوا ، ارحمونا ، ردوا ، سائلوا ، حولوا ، طوفوا ، أعيدوا . والمخاطب المفرد المذكر أربعة هى : طف ، قل الذى يأتى مكررا ثلاث مرات . والمخاطبة المفردة المؤنثة فعل واحد : غضى ، والمخاطب المثنى : بكرا ، ردا ، سيرا ، نبئانى . يضاف إلى هذا اسم فعل أمر واحد هو رويدك بمعنى تمهل ، وهو اسم الفعل الذى بدأ به قصيدة « العلمان المصرى والإنجليزى فى الخرطوم »

رويــــدك حتى يخفق الـعـــلمان
وتـنـظــر ما يجرى به الـفـتـيـان[٧٨]

وفى محاولة متواضعة للكشف عما تتضمنه هذه الأفعال من دلالات قد لاحظت أن الفعل الماضى قد استغل استغلالا واسعا حيث شارك تقريبا فى التعبير عن **كل الأغراض الشعرية** التى طرقها «حافظ إبراهيم» ، ومع ذلك يظل هناك فرق واضح فيما يتعلق بالكمية فى كل غرض . فقد أكثر «حافظ» من بدء قصائده بالفعل الماضى فى أغراض المدح والاجتماعيات والإخوانيات والرثاء والسياسة . أما الأغراض الأخرى فكان حظها أقل .

وثمة فرق آخر فى الكيفية التى استعمل بها هذا الفعل ، وهذا يختلف من غرض إلى غرض . وعلى سبيل المثال نقول : إنه فى الاجتماعيات والإخوانيات نجد أن الفعل الماضى قد جاء ليعبر عن :

- حدث تم وانتهى فى فترة محدودة مثل : سمعنا حديثا ، أجاد مطران .
- حدث تم ومازال حتى الآن مثل : عجب الناس ، تناءيت ، نمى يابابلى ، عجبت للنيل ، شجتنا .
- حدث تم فى مجرد لحظة : حطمت اليراع ، وافى كتابك .
- حدث تم فى حيز زمنى يمتد نسبيا مثل : قضيت عهد حداثتى ، سخر العلم ، طال الحديث .
- حدث يتكرر أو يتوقع : ألبسوك ، حياكم الله ، شكرت

الفعل الماضى فى بداية قصائد الرثاء جاء ليعبر عن مجرد الماضى البسيط : حدث انتهى أو كاد ، وهذا يرتبط بالغرض ارتباطا وثيقا ، وأقرأ هذه المطالع فهى تؤكد ما نقول :

سكن الفليسوف ، اذنت شمس ، نثروا عليك ـ رثاك أمير الشعر ، غاب الأديب ، دعانى رفاق ، دك ما . .

وإذا كان هذا مناسبا فى الرثاء فإنه يبدو غريبا فى المدح ؛ إذ إن كل مطالع القصائد التى بها أفعال ماضيه ، فى غرض المدح ، جاءت لتعبر عن حدث حصل وانتهى : لمحت جلال العيد ، تعمدت قتلى ، أبيت سوق عكاظ ، هجعت يا طير ، صرفت عن الأهواء ، **سكن** الظلام ، سما الخطيبان ، أضحى نجيب ، وسع الفضل .

وقد يرتبط هذا ، بالدلالة بطريق ما ، من حيث إن الشاعر حين ترجم لممدوحيه ربما كان واقعا تحت تأثير الإعجاب بهم والتقدير لهم ، وكأنه نظر إليهم على أنهم نبوغ لا يتكرر وظواهر لا تعود . وفى ضوء هذا نستطيع أن نتفهم لماذا جاء الفعل الماضى فى قصائد المدح أيضا .

و«حافظ» فى قصائد الاجتماعيات والإخوانيات والشكوى والسياسة والخمريات والوصف والغزل لا يستعمل الفعل المضارع فى صدور المطالع على الإطلاق . إنه يستعمل المضارع فقط فى أوائل القصائد فى المدح والرثاء ، ومرة واحدة فى الهجاء . ففى المدح يبدأ بأفعال : أهنيك ، أحمد الله ، يحييك ، وفى **الرثاء** يبدأ بأفعال : أعزى القوم ، أبكى ، أعزى فيك .

أما فى الغزل والشكوى والهجاء فيجىء الماضى ليعبر عن معناه النحوى المجرد ، وليس لحافظ فى هذا تصرف يخرج الفعل عن الحدود التى رسمها علم النحو .

لقد درج اللغويون على تقسيم الأفعال على أساس من الحركة

والزمن إلى عدة أقسام:

State verbs, Movement verbs, Durative or Momentanious verbs, Achievement or Accomplishment verbs.

مثل : طال ، خرج ، كتب ، تسلم ، نجح أو أسس على التوالى .

فى ضوء هذا التقسيم لو نظرنا إلى أفعال الأمر التى استعملها «حافظ» وجدنا أن نصيب الأسد منها إنما يرجع إلى نوع Movement verbs ، ليس هذا فقط بل إلى جانب كونها أفعال حركة هى أيضا أفعال إرادية ، واقرأ :

بكرا ، سيرا ، حولوا ، طوفوا ، طف ، أعيدوا ، ومعنى هذا أنه استغل فعل الأمر بطاقة دلالية موجبة فيها حث على الحركة والحياة . فهو لم يستعمل أفعالا مثل انظر أو تفكر أو تدبر أو غير ذلك مما يبدأ وينتهى فى الداخل وكفى ، ولكنه أراد أن يحرك الهمم ويحفز العزائم ولهذا كانت أفعال الحركة هى وسيلته لما أراد .

مطالع تبدأ بمنادى : مع ذكر حرف النداء فى ٣٤ مطلعا أو بحذفه فى ١٩ مطلعا . فى المطالع التى تبدأ بذكر حرف النداء نرى أن حافظا استعمل ستة حروف للنداء جاء إيرادها مختلفا من ناحية الحكم على النحو التالى :

«**يا**» : فى ١٩ مطلعا ، **أيها** : فى خمسة مطالع ، **أى** : فى ثلاثة مطالع ، **أ** : فى مطلعين ، **أيا** : فى مطلعين ، **أيهذا** : فى مطلع واحد ، **يا أيها** : فى مطلع واحد ، ويلحق بهذا صيغة **لاهم** : فى مطلع واحد على اعتبار أن حرف النداء كان موجودا فحذف وعوض عنه الميم [٧٩] .

أما المنادى دون استعمال حرف نداء فقد ورد فى ١٩ مطلعا [٨٠]. لربط هذا بالأغراض نقول : إنه فى الإخوانيات والاجتماعيات والوصف والغزل درج «حافظ» على استعمال المنادى دائما بذكر حرف النداء ، والأمثلة على ذلك :

فى الإخوانيات : يا كاتب الشرق ، أحامد ، يا ساهر النجم ، أيها الوسمى ، أيها الطفل ، أى رجال الدنيا ، يا جاك ، يا شاعر الشرق ، يا يوم تكريم حفنى ، يا سيدى وإمامى .

وفى الاجتماعيات نجد نفس الظاهرة : منادى مع ذكر حرف النداء مثل :أيها الطفل ، أى رجال الدنيا ، أيها المصلحون .

وفى الوصف : يا دولة القواضب ، يا من خلقت ، يا ليلة .
وفى الغزل : مطلع واحد يقول فيه : يأأيها الحب .

أما فى المدح والرثاء والسياسة والهجاء فيأتى المطلع (المنادى) أحيانا مع حرف النداء وأحيانا بدونه .

ففى المدح : ياكوكب الشرق ، ياكاسى الأخلاق ، أيا يدا ، أقصر الزعفران ، أو بدون حرف النداء : بلابل وداى النيل ، عثمان .

وفى الرثاء تتكرر نفس الظاهرة إما بذكر حرف النداء أو بدونه مثل : إيه ياليل ، أيهذا الثرى ، يا ابن عبد السلام ، يا عابد الله ، أيا قبر ، يا مليكا أو : ولدى ، أخت الكوكب ، ملك النهى ، رياض أفق ، أيها القائمون .
كذلك فى الهجاء نجد : يا ساكن أو : أخى

فى قصائد الشكوى والخمريات لم يأت المنادى ليبدأ مطلعا سواء كان بحرف أو بدونه .

على أى حال ، فقد يهمنا أن نشير إلى دلالة استعمال النداء هنا وأنه إنما يصدر عن شعور الشاعر بالجماعة وارتباطه بالآخرين . وتتصل هذه الظاهرة بالـ «أنا» ومن هنا تتطور فكرة البث الشعرى من «**هنا حافظ**» كما أشرنا من قبل إلى «**أيها المستمعون الكرام**» وهى التى تؤكدها فكرة البدء بالنداء .

مطالع تبدأ بأدوات استفهام مثل [٨١] : هل ، ماذا ، أ ، ألم تر ، مال ، مَنْ ، أين . والاستفهام وإن كان يوحى بالحيرة والغموض المرتبطين باللحظة الحاضرة فإنه بطريقة ما نوع من الاستشراف إلى المستقبل . إنه جولة تختبر ما سيكون . هذا وإن وضع القيم والأصول موضع التساؤل أمر له أصول فى حركة الخلخلة التى ظهرت فيما بعد فى الستينيات . ومثل هذه التساؤل هو مايعبر عنه أندريه مالرو (بالشق الإلهى) فى الانسان الذى هو قابليته لوضع الكون موضع تساؤل . [٨٢]

مطالع تبدأ . بجار ومجرور وهى : لى ، ببابك ، بنادى ، لمصر ، فيك ، إليكن ، للونا ، فى عيد ، كحافظ ، لك الله ، لله عيد ، فى ساحة ، لله درك ، بالذى أجراك ، لله آثار

والدلالة هنا نحوية وتركيبية بالدرجة الأولى ، لأن نظام الجملة هنا معكوس فى شكل وجود خبر مقدم يتلوه المبتدأ . وإذا كان النحو قد سوغ هذا أو فرضه حين يكون المبتدأ نكرة لا يبدأ بها فإن هذا على ما يبدو لم يكن السبب المباشر ، لأن «حافظا» قد بدأ عدة مطالع بأسماء نكرات وعلى سبيل المثال مطالع :

دمعة ، سلام ، خمرة ، قلم ، هدية ، جرائد ، منى ، طمع ، علمان ، سور ، شيخان ، شبحا أرى

بالطبع هذا بالإضافة إلى البدء أحيانا بالمعرفة أو فى مطالع : هذا الظلام ، أديم وجهك ، جراب حظى ، أنا العاشق ، هذا صبى ، أنا فى الجيزة ، شرف الرياسة ، ثمن المجد ، عيدها ، الشعب يدعو ، صفحة البرق ، هذا الكتاب ، عثمان ، مسدى الجميل .
مطالع تبدأ بأدوات أخرى ونرتبها هنا حسب كثرة ورودها على النحو التالى .

لا ، قد ، لقد ، إنْ ، إنَّ ، إنى ، كم ، لم ، و ، ما ، ك ، كأنى ، بين ، لو ، مَنْ ، أجل ، هنا ، أما ..... ف .

البحور ، القوافى وحركاتها

البحور : استغل «حافظ» تسعة بحور عروضية ، بالإضافة إلى

مجزوء ثلاثة بحور منها ، ومخلع بحر آخر . وهذه البحور نرتبها تنازليا على أساس عدد القصائد والمقطوعات .

بحر الخفيف (٤٥ قصيدة ومقطوعة) ، **الكامل** (٤٤) ، **الطويل** (٣٨) ، **البسيط** (٣٦) ، **الوافر** (٢٥) ، **مجزوء الكامل** (٢٣) ، **المديد** (١٣) ، **المتقارب** (٩) ، **المجتث** (٧) ، **مخلع البسيط** (٤) ، **مجزوء الوافر** (١) ، **مجزوء المديد** (١) .

وبالمقابل فإن البحور التى لم ينظم منها «حافظ» هى : **الهزج** ، **الرجز** ، **الرمل** ، **المنسرح** ، **المضارع** ، **المقتضب** ، **المجتلب** ، **المتدارك** .

القوافى : نظم «حافظ» أشعاره مستخدما ١٧ حرفا من حروف القوافى هى حسب ورودها فى ديوانه :

الهمزة ـ الألف ـ الباء ـ التاء ـ الحاء ـ الدال ـ الراء ـ السين ـ العين ـ الفاء ـ القاف ـ الكاف ـ اللام ـ الميم ـ النون ـ الهاء ـ الياء .

ومعنى هذا أنه لم يستخدم ١٢ حرفا هى :
الثاء ـ الجيم ـ الخاء ـ الذال ـ الزاى ـ الشين ـ الصاد ـ الضاد ـ الطاء ـ الظاء ـ الغين ـ الواو .

وقد يبدو مفيدا أن نرتب القوافى التى نظم بها حافظ على أساس الترتيب التنازلى لعدد الأبيات كثرة وقلة :

قافية الراء (٤٠ قصيدة ومقطوعة) ، **الباء** ، **النون** (كل منهما ٣٩ قصيدة ومقطوعة) ، **الميم** (٣٥) ، **اللام** (٢٤) ، **الدال** (٢٢) ، العين (١٤) ، **الكاف** (١١) ، **القاف** (١٠) ، **التاء** (٩) ، **الهمزة** (٨) ، **الحاء** (٧) ، **السين والهاء** (كل منهما ٦) ، **الياء** (٤) ، **الألف والفاء** (كل منهما ٢) .

الحركات الإعرابية فى قوافى حافظ :

نناقش هذا لأن حركات الإعراب هى فى الحقيقة أبرز علامات القافية ، ووجود إحداها ولاشك له دخل كبير فى النغم الشعرى الذى لا يتسبب فقط بمجرد اللفظ كلفظ بل أيضا بوجود أى من الحركة والسكون عليه كامتداد لهذا النغم الموسيقى والذى يفرق بين الشعر والنثر من زاوية ما .

وينبغى أن نسجل هنا أن ثمة العديد من القوافى التى لا تظهر عليها حركات الإعراب لأن هذه الحركات مقدرة وهى فى نفس الوقت ليست فى محل جزم . وذلك كأن تكون كلمة القافية فعلا معتلا أو اسما مقصوراً أو منقوصاً أو ضميرا متصلا أو حرفا مبنيا أو اسم إشارة أو ألف إطلاق .

عدد الأبيات التى تحتوى هذه النوعيات من القوافى يبلغ ٢٧٦ بيتا ، فى المدح ٢١ بيتا ، **وفى الهجاء٢ والإخوانيات ٨ والوصف ٧٧ والغزل ٩ والاجتماعيات ٣٦ والسياسيات ١٠٠ والشكوى ٧ والمراثى** ١٨ ولاتوجد أمثلة لهذا فى غرض **الخمريات** إذ كل القوافى هناك معربة بإعراب ظاهر .

ولنأخذ مثالا على هذا : **قصيدة «العمرية» وهى معلقة فى مديح** الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، وتبلغ أبياتها ١٨٧ بيتا وهى تنتهى ب «ها» وهى إما أن تكون :

(أ) ضميرا متصلا مبنيا على السكون :

فى محل جر لأنه مضاف إليه وذلك فى ١١٤ بيتا .
فى محل جر ولكن بحرف الجر (فى) وذلك فى بيتين فقط
فى محل نصب لأنه مفعول به فى ٥٨ بيتا .

(ب) جزء من كلمة وصورها تأتى على النحو التالى :

مفعولا به فى ٤ أبيات .
مفعولا مطلقا فى ٣ أبيات .
تمييزا فى بيتين .
حالا فى بيتين .
مفعولا لأجله فى بيت واحد .
خبرا لـ «كان» فى بيت واحد .

عدا هذا فإن «حافظا» قد استغل كل إمكانات حركات الإعراب ، بالإضافة إلى السكون ، فجعل كل هذا علامات لقوافيه . وانطلاقا من فكرة أن تأثير القافية لا يقف عند حد النظام الموسيقى الصوتى فحسب ، بل إنه وثيق الصلة بالنظم الصوتية والنحوية والأسلوبية بوجه عام وبمعجم الشعر وكلماته ، فقد رأيت أن أقوم بعملية إحصاء شامل لعدد الأبيات التى جاءت قافيتها تحمل حركة الكسرة أو الضمة أو الفتحة أو السكون . وقد حاولت فى كل مرة أن أستخلص النسبة المئوية لكل حركة إعرابية فى إطار المجموع الكلى لشعر «حافظ» وهو ٥٨٤٢ بيتا هى كل ما قاله «حافظ» أو على الأقل كل ما ورد إلينا فى ديوانه .

(القوافى المجرورة)

الغرض الشعرى	عدد الأبيات	عدد القصائد والمقطوعات
المدائح والتهانى	٧٨٦	٣٤
المراثى	٧٦٦	٣٢
الاجتماعيات	٣٢٦	١٠
السياسيات	٣١٩	١٠
الإخوانيات	٢٠٥	١٤
الوصف	١٣٣	٧
الشكوى	٥١	٥
الخمريات	٤١	٥
الأهاجى	٦	٣

عدد الأبيات المجرورة ٢٦٣٩ بيتاً

نلاحظ أنه لم يكتب فى الغزل بقافية مجرورة .

القوافى المرفوعة

الغرض الشعرى	عدد الأبيات	عدد القصائد والمقطوعات
السياسيات	٣٠٨	١٢
المدائح	٣٠١	١٤
المراثى	٢٠٣	٦
الوصف	١٩٧	١٤
الاجتماعيات	٨٩	٣
الشكوى	٢١	٢
الغزل	٢	١
الأهاجى	٢	١

عدد الأبيات المرفوعة ١١٢٣ بيتا

يلاحظ أنه لم يكتب بقافية مرفوعة لا فى الإخوانيات ولا فى الخمريات.

القوافى المنصوبة

الغرض الشعرى	عدد الأبيات	عدد القصائد والمقطوعات
السياسيات	٢٦٧	١٠
المدائح	١٩٧	١٠
الرثاء	١٧٥	٥
الاجتماعيات	١٦٩	٨
الشكوى	٣١	٣
الإخوانيات	٢٣	٣
الأهاجى	١٤	٢
الغزل	١١	٤
الوصف	٥	١

عدد الأبيات المنصوبة

٨٩٢ بيتا

لم يكتب «حافظ» فى الخمريات بقافية منصوبة

القوافى المجزومة

الغرض الشعرى	عدد الأبيات	عدد القصائد والمقطوعات
الرثاء	٢٠٠	٥
السياسيات	١٨٥	٦
الاجتماعيات	١١٢	٣
الإخوانيات	٥٤	٥
الخمريات	٢٣	٢
المدائح	١٩	٤
الوصف	١٨	١
الغزل	١١	٤
الشكوى	٤	٢

عدد الأبيات المجزومة ٦٢٦ بيتا

لم يكتب بقافية مجزومة فى الأهاجى.

إحصائية شاملة

بتوزع الحركات الإعرابية فى شعر «حافظ»

القوافى المجرورة	القوافى المرفوعة	القوافى المنصوبة	القوافى المجزومة
٢٦٣٩ بيتا	١١٢٣ بيتا	٨٩٢ بيتا	٦٢٦ بيتا
فى كل الأغراض	فى كل الأغراض	فى كل الأغراض	فى كل الأغراض
عدا : الغزل	عدا : الإخوانيات	عدا : الخمريات	عدا : الأهاجى
	والخمريات		

الخمريات

نسبة القوافى المجرورة إلى شعر «حافظ» كله ٤٨٥ر٠ أقل من النصف بقليل
نسبة القوافى المرفوعة إلى شعر «حافظ» كله ٢١٢ر٠ أكثر من الـ ١/٥ بقليل
نسبة القوافى المنصوبة إلى شعر «حافظ» كله ١٨٧ر٠ أقل بقليل من الـ ١/٥
نسبة القوافى المجزومة إلى شعر «حافظ» كله ١١٤ر٠ أكثر من الـ ١/١٠ بقليل

قد نفسر كثرة دوران المجرورات هنا بخاصية ترجع إلى طبيعة الكسرة نفسها كحركة إعراب تتوارد غالبا فى التراكيب العربية : نثرية وشعرية على حد سواء. والتلازم الحتمى بين المضاف والمضاف إليه يجعل المسألة أمرا لغويا يكاد يكمن فى معجم اللغة نفسه قبل أن يكون أمرا نحويا مردّه صنعة الإعراب، هذا بالإضافة إلى أن إمكانات الكسرة عديدة، ومن ثم فإن عدد الكلمات التى تجئ مشكولة بها أو تنتمى إليها عدد كبير أيضا. والدليل على ذلك أنك لو عددت كلمات هذه الفقرة التى تقرأها الآن وأحصيت عدد المجرورات بالنسبة لغيرها لتأكدت عندك هذه الحقيقة، وقل مثل هذا فى أى نص عربى.[٨٣]

الكلمات المجرورة بالإعراب لدى «حافظ» تشمل كل نوعيات المجرور وهى : المجرور بحرف جر، المجرور بالإضافة، صفة المجرور، جمع المؤنث السالم فى حالة الجر المضاف لياء المتكلم. [هذه النوعيات هى التى شملها العد والإحصاء هنا].

بالإضافة إلى هذه النوعيات فقد وجد «حافظ» فرصته سانحة لاستخدام نوعيات أخرى ليست حركتها الإعرابية الكسرة ومع ذلك كان مجيئها بالكسرة على نحو ما مشجعا له على استعمالها فى القصيدة ذات القافية المجرورة وذلك مثل : جمع المؤنث السالم فى حالة النصب، فعل الأمر للمؤنثة، المجزوم بـ «لم» وسهولة تحريكه بالكسرة، المضارع المعتل بالياء، المضارع المجزوم بـ «لا» الناهية

للمخاطبة ، الأمر للمخاطب المفرد الذى يحرك بالكسرة للضرورة ، المثنى ونهايته دائما نون مكسورة فى كل حالاته الإعرابية ، أحد الأفعال الخمسة وهو صيغة يفعلان أو تفعلان المنتهية دائما بنون مكسورة ، الاسم المنسوب إليه مثل يونانى ونصرانى حين تخفف ياء النسب فى الشعر .

كل هذا قد أعطى الشاعر حرية أكثر وجعل له متسعا فى استعمال القافية المكسورة (المجرورة) من غيرها .

الهوامش

(١) Hawkes: Structuralism and Semiotics, p. 77.

(٢) Fowler: The Language of Literature, p. 255.

(٣) Chin: Linguistic Perspectives on Lit., p. 262.

(٤) Chatman: Literary Style, pp. 369, 370.

(٥) Ibid, p. 381.

(٦) ديوان حافظ جـ١ ص ٢٤٧
(٧) الديوان جـ١ ص ١٨٨
(٨) الديوان جـ١ ص ٥٦
(٩) الديوان جـ١ ص ٢٣٤
(١) الديوان جـ١ ص ٢٠٥ ، ٢٤٩ ، جـ٢ ص٥٨ ، ٩٤ على التوالى .
(١١) الديوان جـ٢ ص ٧ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٣٩ ، ١٨٣ ، على التوالى .
(١٢) الديوان جـ١ ص ١٥ ، ١٨ ، ٢١ ، ٣١ ، ١٠٣ ، ١٩٦ ، ٢٤٨ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦ ، ٣٠٢ ، جـ٢ ص١١٠ ، ١١٤ ، ١٢١ ، ٢١٧
(١٣) الديوان جـ١ ص ٣٣ ، ١٠٩ ، ١٤٩ ، ٢٤٨ ، ٣١٨ ، جـ٢ ص ١٣٦ ، ٢٨٨
(١٤) الديوان جـ١ ص ٧٢ ، ٧٧ ، ١٧٢ ، ١٧٦ ، ١٩٥ ، على التوالى .
(١٥) الديوان جـ١ ص ٢٠٥ ، ٢٢٧ ، ٢٣٦ ، ٢٣٩
(١٦) الديوان جـ١ ص ٣١ ، ٨٧ ، جـ٢ ص ١٥١ ، ٢٣٨
(١٧) خالدة سعيد : حركية الإبداع ص ٥٠
(١٨) ننوه هنا باللفتة الذكية لجابر عصفور فى قوله بأن حازم القرطاجنى لا يتعامل مع الشاعر باعتباره (طالب فضل) كما يفترض ابن رشيق ، بل يتعامل معه باعتباره (صاحب رسالة) مؤثرة فى حياة الفرد والجماعة . انظر كتابه : مفهوم الشعر ص ٢٧٢ ، ٢٣٣
(١٩) الديوان جـ١ ص ٣٣
(٢٠) الديوان جـ١ ص ١٠٩
(٢١) الديوان جـ× ص ١٤٩
(٢٢) الديوان جـ٢ ص ١٣٦ ــ ١٣٨
(٢٣) جـ١ ص ٢٥ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٤ ، ٤٠ ، ٤٦ ، ٣٣ ، والتكرار ظاهرة بلاغية تجىء للمدح كقوله تعالى «والسابقون أولئك المقربون» أو للتهويل والوعيد مثل «الحاقة ما الحاقة» أو للاستبعاد «مثل هيهات لما توعدون» . انظر حفنى شرف : تحرير التحبير ص ٣٧٥ ، ٣٧٦
(٢٤) الديوان جـ١ ص ٣٩ ، ١٤ ، ٣٠ ، ٣٨ ، ١٨ ، ٤٩ ، ٢٣ ، ١٩ ، ٢١ ، لمزيد من التفصيلات حول ظاهرة الطباعة انظر : تحرير التحبير صفحات ١١١ ــ ١١٥ وأيضا : الصور البديعية (القسم الثانى) لنفس المؤلف صفحات ٧٣ ــ ٩٩
(٢٥) بعض النقاد لا يشترطون التضاد اللغوى أساسا للمطابقة ومن هنا يرون تحققها بين الشمس والمطر لأن الأولى ظاهرة كونية والأخرى ظاهرة جوية موقوتة . انظر

Fowler: The Language of Literature. p. 225.

(٢٦) الديوان جـ١ ص ٤
(٢٧) الديوان جـ١ ص ٥ ، ٦ وانظر جـ١ ص ١٤ فالعرش فى فرح . إلى آخره
(٢٨) الديوان جـ١ ص ٨ جاء تكرار الفاء أيضا فى أربعة أبيات متتالية جـ١ ص ٢٦١
(٢٩) الديوان جـ١ ص ٨ ، ٩
(٣٠) الديوان جـ١ ص ١٦
(٣١) الديوان جـ١ ص ٩ ، ٨ ، ١٧ ، ٢٢
(٣٢) الديوان جـ١ ص ٥ ، ٣٣ تأتى الفاء فى أول الشطرة الأولى فى جـ١ ص ٥٥ ، ١١١ ، ١٠٣ ، ١٠٨ ، ١٦٦ ، ٢٠١ ، ٢٠٤ ، ٢١٥ ، ٢٢٨ ، ٢٣٨ ، ٢٥٣ ، ٢٨٨ ، ٢٩٢ ، ٢٠٧ ، ٣١٨ ، جـ٢ ص ١٠ ، ١٤ ، ٢٦ ، ٤٢ ، ٨٨ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٣ ، ١١٤ ، وهى تأتى فى الشطرة الثانية فى جـ١ ص ١١٤ ، ٢٠٧ ، ٢٥٩
(٣٣) الديوان جـ١ ص ٣٨ ، ٤٠
(٣٤) الديوان جـ١ ص ١٣٠ ، ٢٢٧ ، جـ٢ ص ٦ ، ٩٤ ، ٩٧
(٣٥) الديوان جـ١ ص ١٤١ ، ٢٣٨ ، جـ٢ ص٢٥ ، ٨٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦
(٣٦) الديوان جـ١ ص١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٢٢
(٣٧) الديوان جـ١ ص ١٥٢ ، ١٩٦ ، ١٩٣ ، جـ٢ ص ٧٥ ، ١٨٨ ، جـ× ص٢٣ ، ٣٣ ، ٣٧ ، جـ٢ ص ١٣٩ ، جـ١ ص ٥٨ ، ١٩٣ ، جـ١ ص ٢٢١ ، ٧١ ، ١٠٨ ، ١٢٢ ، ٢٢٢ ، جـ٢ ص ١١٢ ، جـ١ ص ١٤٠ ، ٢٠٧ ، ١٤٠ ، ص ١١٣ على هذا الترتيب .
(٣٨) الديوان جـ١ ٤ ، ٦ ، ٢٠ ، ٢٥ ، ٣٣ ، ١٠٧ ، جـ١ ص ١٢٣ ، ١٨٩ ، ٢١٧
(٣٩) الديوان جـ٢ ص ٢٣ ، ١٣٦
(٤٠) الديوان جـ١ ص ٥ ، ١٢ ، ١٢٦ ، ٢٥٧ ، ١٢ ، جـ٢ ص ٤٩ ، ٢٨ ، ١٦٣ ، ٢٨ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ١٩٨ ، جـ٢ ص٢٠٥ ، جـ١ ص٦٦ ، ٢٩٧ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ١٢٦ ، جـ٢ ص٢١١ ، ١٦٧ ، ٥٤
(٤١) الديوان جـ١ ص٢٩٦
(٤٢) الديوان جـ١ ص١٨١
(٤٣) الديوان جـ١ ص٤٠ ، ٢١
(٤٤) الديوان جـ٢ ص١٨٧ ، جـ١ ص١٩٢ ، ١٩٣
(٤٥) الديوان جـ١ ص٢٩ ، ١٢٥
(٤٦) الديوان جـ١ صفحات ٧٧ ــ ٩٧
(٤٧) الديوان جـ١ ص٦٦
(٤٨) الديوان جـ١ ص٦٤ ، ٦٥ ، انظر أيضا ٧٣ ، ٧٤ تكدس أسماء : ماكبث ، شيلوك ، هاملت ، روميو ، جوليت فى أربعة أبيات متتالية ، وأيضا جـ١ ص١٢٢ ، ١٢٦ نماذج لنفس الظاهرة .
(٤٩) الديوان جـ١ ص٣٠١ ، ١١١ ، ٢٥ ، ٣٣ ، ٢٣٩
(٥٠) الديوان جـ١ ص١٠ ، ٢٥٧ ، ٢٤٠ ، ٢٦٦ ، ٤٤ ، ٤٣
(٥١) الديوان جـ١ ص١٦ ، ١٧ ، ٢٤ ، ٣٨ ونص القاضى الجرجانى فى كتابه : الوساطة ص ٢١٥
(٥٢) الديوان جـ١ ص٥٨ ، ٧٣ ، ١١٥ ، ١٢٩ ، ١٧٨ ، ١٩٥ ، ٢٠١ ، ٢٣٣ ، ٢٤٣ ، ٢٢٧
(٥٣) ديوان حافظ : ضبطه وصححه وشرحه ورتبه : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبيارى (فى جزءين) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠
(٥٤) الديوان جـ١ ص١٤٠
(٥٥) الديوان جـ١ ص٤ ــ ٦
(٥٦) الديوان جـ١ ص٢١ ــ ٢٣
(٥٧) الديوان جـ٢ ١٤٤ ــ ١٤٩
(٥٨) J. Culler: Structuralist Poetics, Jakobson's Poetic Analysis, pp. 55-77.

هذا على حين يذهب Wallace Stevens إلى تحديد آخر لهذين المصطلحين

finite ، non finite وهذا النوع الأخير يصدق على الأفعال التى تأخذ بعض اللواحق التى تتطابق مع الفاعل فى العدد كحرف s فى الإنجليزية فى جملة He Works انظر Ching, p. 258.

(٥٩) الديوان جـ٢ ص١٤٧
(٦٠) الديوان جـ٢ ص١٨٩
(٦١) الديوان جـ٢ ص١٩٨
(٦٢) الديوان جـ٢ ص٢٠٢
(٦٣) الديوان جـ٢ ص٢١٦
(٦٤) Hawkes: Structuralism, p. 81.
وأيضا صلاح فضل : نظرية البنائية ص ٢٤٦ ، ٩٣ على التوالى
(٦٥) الديوان جـ١ ص٢٤٧ ـ ٢٤٩
(٦٦) الديوان جـ١ ص١٦٢ وما بعدها
(٦٧) الديوان جـ١ ص١٩١ ـ ١٩٤ حذف من هذه القصيدة بضعة أبيات لا يصح نشرها
(٦٨) الديوان جـ١ ص١٩٤ ، ١٩٥
(٦٩) الديوان جـ١ ص٢٠٠
(٧٠) الديوان جـ١ ص٢٠٤
(٧١) الديوان (الوصف) جـ١ ص٢٠٥ ـ ٢٣٨ ، قصيدة البارودى ٢٢٢ ـ ٢٢٧
(٧٢) صلاح فضل : نظرية البنائية ص٣١٠
(٧٣) الديوان جـ٢ ص١٠٠ ، ٩ ، ١٥٠ ، ٣٩ ، جـ١ ص٤٢ ، جـ٢ ص٢٤٣ على التوالى
(٧٤) الديوان جـ٢ ص٣١ ، ١٠٠ ، ١٠٧
(٧٥) الديوان جـ٢ ص١٣ ، ٣٩ ، ٤٥ ، ٩
(٧٦) الديوان جـ١ ص١٨ ، ٢١ ، جـ٢ ص١٠٨
(٧٧) الديوان جـ١ ص٧٧
(٧٨) الديوان جـ٢ ص٥
(٧٩) (يا) جـ١ ص٦٣ ، ١١٤ ، ١١٨ ، ١٥٣ ، ١٥٩ ، ١٧١ ، ١٧٩ ، ١٨٤ ، ١٩٦ ، ٢٠١ ، ٢٠٩ ، ٢١١ ، ٢٢٢ ، ٢٣٦ ، ٢٣٨ ، (أيها) جـ١ ص٢٩٩ ، ٣٠٧ ، ٣١٠ ، ٣١٦ ، (أى) جـ١ ص٢٥٩ ، ٣١٢ ، جـ٢ ص٨٢ ، (أ) جـ١ ص١٠٦ ، ٢٠٤ ، (أيا) جـ١ ص١٤١ ، جـ٢ ص١٤٩ ، (أيهذا) جـ٢ ص١٣٣ ، (يا أيها) جـ١ ص٢٤٦ ، (لاهم) = يا ألله جـ٢ ص١٣٣
(٨٠) الديوان جـ١ ص١١٩ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٦٦ ، ٢٤٤ ، ٣١٤ ، جـ٢ ص٦ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٦٩ ، ٨٨ ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١٦٧ ، ١٧٩ ، ١٩٣ ، ٢٥٢
(٨١) الديوان (هل) جـ١ ص٥٨ ، (ماذا) جـ١ ص١٣ ، جـ٢ ص١١٦ ، (أ) جـ١ ص١٤٤ ، ٢٠٣ ، جـ٢ ص١٠ ، ١٧ ، ١٨٩ ، (ألم) جـ٢ ص١٠٦ ، (مال) جـ١ ص١١٨ ، ١٢٢ ، ٢٦٤ ، جـ٢ ص٩٤ ، (مَنْ) جـ٢ ص١٩٧ ، (أين) جـ٢ ص١٤
(٨٢) خالدة سعيد : حركية الإبداع ص١٣٤
(٨٣) كثرة المجرورات فى شعر «حافظ» إنما تجىء لتؤيد فى (الشعر) الفكرة التى سبق أن برهنت عليها من أن المجرورات أكثر تواردا من غيرها وذلك فى مجال (النثر) انظر مقالى : نحو قراءة نحوية ميسرة والمنشورة بمجلة مجمع اللغة العربية ، عدد ٤٤

المصادر :

ديوان حافظ إبراهيم (فى جزئين) ضبط وصححه وشرحه ورتبه : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبيارى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠

القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، على محمد البجاوى دار إحياء الكتب العربية . دون تاريخ .

الخطيب التبريزى : الوافى فى العروض والقوافى . تحقيق فخر الدين قباوة ، الأستاذ عمر يحيى . دار الفكر ط ٢ ، ١٩٧٥

جابر عصفور : مفهوم الشعر : دراسة فى التراث النقدى . القاهرة ١٩٧٨

حفنى شرف : (محقق) : تحرير التحبير . القاهرة ١٩٦٣
: الصورة البديعية (القسم الثانى) ط أولى . القاهرة ١٩٦٦

صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى . القاهرة ١٩٧٨

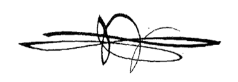
Terence Hawkes: Structuralism and Semiotics, London 1978.

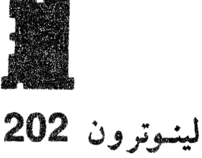
Marvin K. L. Ching (etal) Editors: linguistic Perspectives on Literature. Britain 1980.

Symour Chatman (editor): Literary Style: A Symposium, London and N. Y. 1971.

Roger Fowler: The Language of Literature, London, 1971.

J. Culler: Structuralist Poetics. USA 1976.

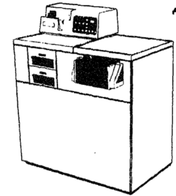




لينــوتيب

Linotype

أحدث أجهزة الجمع التصويرى
وأكثرها توفيرا فى العالم



لينـوترو ن 202
جهازك القـادم
للصـف التصـويرى
للحروف العربية واللاتينية

نقـدم لك الجهـاز الجـديـد لينـوتـرون ٢٠٢ الـذى يستخـدم الأشعة الكاثودية للصف التصويرى للحروف العربية واللاتينية من لينوتايب ـ بول ونرجو منك أن تتمعن به طويلاً لأنه من الأرجح سوف يكون جهازك القـادم للصف التصويرى .

ويمكن الاعـتراف بأن هذا القـول فيـه شىء من الثقة الزائدة . ولكن عندما تسمح لك الفرصـة لدراسـة جهاز لينوترون ٢٠٢ نحن على ثقة من أنك ستتفهم تحمسنا لهذا الجهاز ، بل فى الحقيقـة نحن ننتظـر منـك أن تشـاركنـا هذا التحمس لأن هذا الجهاز الجديد هو بكل وضوح أفضل جهاز لجمع وتصوير الحروف يمكنك أن تشتر يه اليوم .

مميزات جهاز لينوترون ٢٠٢

- يصف الحـروف الكـتر ونيـاً بدون عدسات أو مرايا ولا يعتمد على قطع متحركة لتصوير الحروف .
- يصور الحروف العربية بسرعة ٣٠٠ سطر فى الدقيقة تقريباً .
- يستطيع المزج بين ١٣٦ مقاس بنط مختلف ما بين ٤,٥ إلى ٧٢ بنط .
- يحتوى على ٨ أطقم للحروف العربية و١٢ طقم للحروف اللاتينية فى آن واحد .
- يحفظ أشكال أطقم الحروف على أقراص مغناطيسية صغيرة .
- يوفر تكلفة عملية تخزين وتركيب وتنظيف شبكة الحروف .
- ينتج جميع الأحجام بالإضافة إلى إمكانية تمدد وتقلص وميل أحرف الطقم الواحد .
- يعطى سطر بطول ٤٨ بيكا و ٦٠ سنتيمتر لترجيع الورق أو الفيلم .

مع تحيات

مهندس

أحمـد أحمـد الـغيشى

الـغيشى هاوس

صندوق بريد رقم ٦ الظاهر — تليفون : ٩٢٣٤٧٣
برقيـا : أوفسـت — تلكس : ٩٢٨٢٢
القاهرة : مكتب ومعرض ٢٥ ادريس راغب بغمرة
سجـل تجـارى ٥٥٣

محمد عبد المطلب

التكرار النمطى في قصيدة المديح عند حافظ

"دراسة أسلوبية"

إن التناول الأسلوبى للنص الأدبى يأتى من تنظيرات مسبقة ترى فى اللغة الأدبية خواص التنوع الفردى المتميز فى الأداء . بما فيه من وعى واختيار ، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادى المألوف ، بخلاف اللغة العادية، التى تتميز بالتلقائية، والتى يتبادلها الأفراد بشكل دائم غير متميز .

والأسلوب فن لغوى أدبى ، يستمد قوامه من العناصر النحوية التقعيدية والجمالية ، كما يستمده من الإمكانات التركيبية للمفردات اللغوية . وربما كان هذا داعياً إلى القول بتقارب البلاغة القديمة مع الأسلوبية الحديثة . ومن هذا المنطلق يمكن أن نصنف العناصر البلاغية التى ترد فى قصائد المديح عند حافظ . ولكن من منطلق جديد يساعد على تفهم واستيعاب هذه القصائد ككل شامل . بتحليل يكشف لنا عن إمكانات اللغة التعبيرية والجمالية فيها . ويساعد على إظهار الوضع الذى اتخذه حافظ بالنسبة للمادة اللغوية التى أسلمتها له لغته .

ونحن فى اختيارنا للنمط التكرارى عند حافظ نحاول استكشاف تأثير الحساسية الخاصة باللغة عليه . ومدى مشاركته فى تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة بهذه اللغة . وذلك باجتزاء بعض شعره فى محاولة لتقديم النموذج التحليلى الأسلوبى ، ونترك الباب مفتوحا لمحاولة استكمال نتاج هذا الشاعر بالمنهج نفسه .

وليس معنى اختيار النمط التكرارى إهمال الناحية الدلالية ، بل إن هذا الاختيار راجع أصلا إلى أن الألفاظ المكررة ممثلة لجوهر المعنى ، واختيار حافظ لها إنما يتم فى ضوء إدراكه لطبيعتها . وتأثيرها على الفكرة . كما يتم فى ضوء الطبيعة التجاورية لألفاظ بعينها ؛ وهو ما يتيح لنا تحليلها لاستكشاف بعض الجوانب الكامنة فى اللغة الشعرية ، من حيث رصد تكراريتها ووصفها ، والربط بينها وبين عملية البناء المتكامل للعمل الشعرى .

وبما أننا نمتلك بخبراتنا اللغوى إمكانات تكون الجملة شكليا فإن هذا الإمكان يتيح لنا وصف بنيتها لنتفهم كيفية ارتباط المعنى بمجموعة من الألفاظ المنطوقة أو المكتوبة ، فاللغة تستعين بتنظيمات متعددة لا حصر لها .

وتسلك من أجل ذلك طرقا مختلفة يمكن إخضاعها لقواعد ثابتة ، وربما أدت مراقبتنا لتشكيل الجملة عند حافظ إلى استخلاص الخواص الجزئية المسيطرة عليها ، من خلال رصد خاصة واحدة ، تتمثل فى التكرار النمطى عنده ، على المستوى الصوتى والمستوى الدلالى .

ولاشك أن قصيدة المديح ـ من وجهة نظرنا ـ تمثل مجالا طيبا لهذه الدراسة ؛ فهى تحتل مساحة واسعة فى ديوان حافظ،حيث تبلغ أبياتها ١٥٤٧ بيتا من جملة أبيات الديوان وجملتها ٥٥١٧ بيتا ، بنسبة ٢٨ ٪ تقريبا،وهى أعلى نسب توزيع الأغراض على أبيات الديوان . وهو توزيع يدعو إلى تعديل بعض الأفكار التى شاعت عن حافظ من أنه شاعر الاجتماعيات [١]، فنسبتها فى الديوان ١٣٫٤٦ ٪ .

ومن الملاحظ أن علماء العربية وجهوا اهتماما خاصا إلى دراسة المفردات والجمل من خلال أنماطها المألوفة ، ومن خلال أركانها وماهذه الأركان من دلالات ، كما اهتموا بحدوث بعض الظواهر اللغوية ووظيفة كل ظاهرة ، كما اهتموا ببعض التنويعات اللغوية التى لها دلالة فنية . قد تأتى من طبيعتها التكرارية بالموافقة أو المخالفة ، فتستند إلى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار ، وهى مؤثرات تكون لنا فى النهاية تنوعا فرديا أو جماعيا فى النمط التكرارى .

ومحاولة رصد هذا النمط عند حافظ تأتى من الملاحظة التتبعية لأبيات المديح ، من حيث المطلع أولا ، حيث تمثل ظاهرة التصريع لونا مميزا عنده . ذلك أن المألوف فى نظم الشعر عند العرب أن تصرع المطالع،حيث يمكن قبل كمال البيت الأول من القصيدة أن تعلم قافيتها . بل إن هذا التصريع يؤدى دلاليا إلى عملية تماسك فى الصياغة بين الشطرين ، حيث يشبه البيت المصرع بباب له مصراعان متشاكلان [٢] .

وبالنظر فى قصائد حافظ التى يتأتى فيها ظاهرة التصريع نجدها سبعا وثلاثين قصيدة ، والمصرع منها ست وعشرون . وغير المصرع إحدى عشرة ، بنسبة ٢٩٫٧ ٪ . أما ماعدا ذلك من قصائد المديح فليست سوى مقطوعات بين البيتين والثلاثة، لا يبلغ أطولها معدل نسبة الأبيات فى قصيدة المديح ، وهى ثلاثة وعشرون بيتا . وهذا يدل على اقتراب حافظ من التقليد القديم فى تصريع القصائد،حيث تبلغ نسبة عدم التصريع عند شاعر كامرىء القيس مثلا ١٤٫٨ ٪ ، إذا صرفنا النظر عن أبياته المتفرقة التى وردت فى الديوان [٣] .

ومما يتصل بهذا التكرار على المستوى الصوتى والدلالى ما أسماه القدماء بالتجنيس ، حيث يعاد اللفظ فيه مرة ثانية مع فارق مميز فى الدلالة ، ينبع من طبيعة السياق الذى وزع فيه الشاعر مفرداته على شكل يكسبها طابعا شخصيا ، وإن كان من الاستعمال اللغوى المألوف .

ومن حيث المساحة المكانية للجناس من الأبيات يمكن ملاحظة تناسب وروده بعد أبعاد محددة على النحو التالى :

- **طلعت بها باليمن من خير مطلع**
  وكنت لها فى الفوز قدح بن مقبل [٤]
- **كـمـلـت كمالا لو تـنـاول كـفـره**
  لأصـبـح إيمانـا بـه يـتـحـنـف [٥]
- **وهـبنى من أنـوار عـلـمك لمعة**
  على ضوئها أسرى وأقفو من اهتدى [٦]
- **فالعرش فى فرح والملك فى مرح**
  والخلق فى منح والدهر فى رهب [٧]
- **هـل تـغـنت أو أرنّت بسوى**
  شعـر هـو غـو بعـد عهد العرب [٨]
- **سليمان دم مادامت الشهب فى الدجى**
  وما دام يسرى ذلك البدر مسراه [٩]
- **يـا هماما فى الـزمـان لـه**
  همة دقت عن الـفـطن [١٠]
- **ولاتستشر غير العزيمة فى العلا**
  فـلـيس سواهـا ناصـح ومشير [١١]
- **إن نفس الإمام فوق مناهم**
  مـا تمنوا وإنى غير صـابى [١٢]
- **كثير الأيادى حاضر الصفح منصف**
  كثير الأعادى غائب الحقد مسعف [١٣]
- **سلوا الأفق الدوار هل لاح كوكب**
  على هذا العرش أو راح كوكب [١٤]
- **لئن ظفر الإفتاء منك بفاضل**
  لـقد ظفر الإسلام منك بأفضل [١٥]
- **وفتانة أوحى إلى القلب لحظها**
  فراح على الإيمان بالوحى واغتدى [١٦]
- **عسى ذلك العام الجديد يسرنى**
  ببشرى وهـل لـلبائسين بشير؟ [١٧]
- **منى نلتها يالابس المجد معلما**
  أدينـا ودنيا؟ زادك الـلـه أنعما [١٨]
- **فقال كبير القوم قد ساء فألنا**
  فإنا نرى حتفا بحتف تقلدا [١٩]
- **فلا زالت الأعياد تبغى سعودها**
  لدى ملك يسرى على عدله السارى [٢٠]

وتمثل هذه التوزيعات المكانية غالبية ما ورد من جناس فى أبيات المديح عند حافظ . أما ما ورد مخالفا لهذه الأنساق فيبلغ ثلاثة وثلاثين جناسا من جملتها مائة وتسعة وتسعون ، بنسبة ٢٦٫٥٨ ٪ ،

مما يؤكد ميله إلى طبيعة التكثيف الموسيقى داخل الأبيات .

ومع الحرص على هذا التكثيف تبرز بعض القيم الخلافية فى تركيب الحروف ، تخففا من أثقال الرتابة الناتجة عن عملية الترديد الصوتى المتوافق بإحداث بعض المغايرة بين المتجانسين ، حتى إن صور الجناس التام تكاد تكون نادرة عند حافظ . والملاحظ أن التكرار الجناسى ـ عنده ـ يتصل بأنسقة خاصة تخضع لاعتبارات دلالية من خلال السياق الذى غرست فيه،والذى يستمد قوامه من هذه الطبيعة التكرارية . ويمكن رصد هذا التكرار الجناسى فى سياقات ثلاثة ، يتصل أولها بنضج الدلالة واكتمالها ، والثانى ببعض القيم التعبيرية البارزة،والثالث بتداعى الدلالة عن طريق المجاورة .

فما يتصل باكتمال الدلالة يتمثل فى إتمام المعنى بالمجانسة :

أرضيت ربك إذ جعلت طريقه
أمنا وفزت بنعمة الرضوان (٢١)

أو المبالغة :

ما للبيان بغير بابك واقفاً
يبكى ويعجله البكاء فيشرق (٢٢)

أو الترادف :

فالعرش فى فرح والملك فى مرح
والخلق فى منح والدهر فى رهب (٢٣)

أو التوكيد :

وينظر لى رب الأريكة نظرة
بها ينجلى ليل الأسى وينير (٢٤)

أو العموم :

ملكت عليهم كلّ فجّ ولجة
فليس لهم فى البر والبحر مهرب (٢٥)

أو بيان النوع :

وترجو رجاء اللص لو أسبل الدجى
على البدر سترا حالك اللون أسودا (٢٦)

وأما ما يتصل بالقيم التعبيرية فيمكن تمثله عندما تحمل المجانسة فى طياتها لفتة أسلوبية كالتورية :

تجلى (جمال الدين) فى نور وجهه
وأشرق فى أثناء برديه أحنف (٢٧)

أو التقابل المادى والمعنوى :

سلوا الفلك الدوار هل لاح كوكب
على هذا العرش أو راح كوكب ؟ (٢٨)

أسطولنا الحق الصراح وجيشنا الـ
حجج الفصاح وحربنا التدليل (٢٩)

أو التدرج :

تشاوروا فى أمور المُلْك من مَلِك
إلى وزير إلى من يغرس الشجرا (٣٠)

أو الاحتراس :

من الأوانس حلاها يراع فتى
صافى القريحة صاح غير نشوان (٣١)

أو الالتفات :

يا من تيممت الفتيا بطلعته
أدرك فتاك فقد ضاقت به الحال (٣٢)

وأمامايتصل بتداعى الدلالة فيتمثل فى الاستعمال المجازى :

فقال كبير القوم قد ساء فألنا
فإنا نرى حتفا بحتف تقلدا (٣٣)

حيث استدعاء الحقيقة للمجاز،والمجاز للحقيقة من خلال القرينة الحالية أو المقالية . أو المشابهة :

سلمان ذكرت الزمان وأهله
بعز سلمان وإقبال دنياه (٣٤)

أو السببية :

وجمّع من أنوار مدحك طاقة
يطالعها طَرْفٌ الربيع فَيُطْرِفُ (٣٥)

أو لإكمال حركة التجدد فى الفعل بثباتها فى الاسم ، أو وصل معنى الثبات فى الاسم بالتجدد فى الفعل :

إمام الهدى إنى أرى القوم أبدعوا
لهم بدعا عنها الشريعة تعزف (٣٦)

أبى الله إلا أن يردك سالما
ومن يرعه يسلم ويغنم ويرجع (٣٧)

وقد يتأتى تداعى الدلالة من طبيعة المجاورة بين المتجانسين ، بحيث يتحول هذا التداعى إلى نوع من التوحيد ، يعطى للدلالة بعدا رأسيا عميقا :

* فقف موقف الفاروق وانظر لأمة
إليك بحبات القلوب تشير[٣٨]
* خطًا بمقتطف العلوم بدائعا
وروائعا بقيت على الأحقاب[٣٩]
يـــــا كوكب الشرق أشرق
فـــالحادثـــات تجد[٤٠]

وأحيانا نلحظ عند حافظ إفراغ المجانسة من مضمونها الدلالى ، لتتكثف الموسيقى من خلال الترديد الصوتى :

إن نفس الإمام فوق مناهم
مـــا تمنوا وإنى غير صـــابى[٤١]

حيث كانت الإضافة فى الكلمة الثانية متمثلة فى الطبيعة الصوتية فحسب دون أثر دلالى بارز :

الحامـــل الأقلام مشروعـــة
كـأنها بـعض القـنـا الشـرّع

فالمعنى فى (الشرّع) مفاد أصلا من (مشروعه) ، ولكن يتبقى الإيقاع الصوتى الأثير فى الشعر .

ولا شك أن طبيعة المجانسة عند حافظ أدت دورا أساسيا فى شعرية قصائده ، ولذلك كان الترديد الموسيقى ذا أثر بالغ فى موسيقى الألفاظ المفردة ، وهى مرحلة تهيىء لعملية التفاعل بين الدلالة المفردة والسياق الذى ترد فيه ، واتصال هذه الدلالة بغيرها من الدلالات التى تعمل على نمو المعنى الشعرى وتمامه رأسيا ، كما فى المبالغة والتوكيد ، وأفقيا ، كما فى الترادف الجناسى أو بيان النوع . وهذا بدوره أدى إلى بروز قيم تعبيرية تجسد البنيه الجمالية عند حافظ .

(وما الترجيع الصوتى ـ فى رأى البعض ـ إلا مميز الشعر الأكبر ، لأن الكلام ـ فى الحقيقة ـ يكتسب دلالة خلاقة فى نطاق نظام الأصوات المكتسبة معانى جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها)[٤٢]

ويتصل بالتكرار أيضا ترديد الدال والمدلول معا فى البيت الواحد ، أو فى عدة أبيات ، بحيث يكون استعمال الدال مرة ثانية مفيدا إفادة جديدة ، تضيف إلى الموسيقى الناتجة من تشابه الحروف إفرازاً دلاليا لا يتحقق إذا غابت عملية التكرار ، وهى عملية اعتبرها (سابير Sapir) من أهم العناصر فى البحث التركيبى لترتيب الكلمات وترابطها[٤٣] .

وبالنظر فى التوزيع المكانى للتكرار داخل الأبيات نلحظ كثافة الإيقاع الموسيقى وتناسبه مع هذا التوزيع ، حيث يزداد إذا كان التوزيع ذا أبعاد متساوية ، ويقل نسبيا مع اختلال أبعاد هذا التوزيع . وحرص حافظ على هندسة التوزيع لم يكن كبيرا بحيث نجد حفاظا عليه فى مائة وستة وثلاثين تكراراً من جملة حالات التكرار عنده ، وقدرها أربعمائة وعشرون . أى أن حرصه على تكثيف الإيقاع الموسيقى عن هذا الطريق لم يكن ممتدا إلا بنسبة ٣٢٫٣٨ ٪ وهو فى ذلك يتوافق مع منهجه فى التجنيس ، من حيث الإقلال من استخدام الجناس الكامل . ويمكن رصد أشكال التكرار المنتظم فى الصور التالية :

* رعيا لشاعركم رعيا لكاتبكم
جزاهما الله عنى ما يقولان[٤٤]
* فيا ليتى اسطعت السبيل وليتى
بلغت منى الدارين رحبا ومغنا[٤٥]
* أنّى التقينا التقِى فى كل مجتمع
أهل بأهل وإخوان بإخوان[٤٦]
* عباس والعيد الكبير كلاهما
متألق بإزائه متألق[٤٧]
* فمن غطارفة فى جلق نجب
ومن غطارفة فى أرض حوران[٤٨]
* له كل يوم فى رضى الله موقف
وفى ساحة الإحسان والبر موقف[٤٩]
* زانــتك ألـقـاب الـرجـا
ل الـعـامـلين وزنتها[٥٠]
* من العناية قد ريشت قوادمها
ومن حمم التقى ريشت خوافيها[٥١]
* وحصنـه بـإحسـان وعـدل
فحصن الملك إحسان وعدل[٥٢]
* يا ثروة القراء من علم ومن
فضل ومن حكم ومن آداب[٥٣]
* درج الزمان وأنت مفتون المنى
ومضى الشباب وأنت ساه مطرق[٥٤]
* فأنت لها إن قام فى الشرق مرجف
وأنت لها إن قام فى الغرب مرجف[٥٥]
* أهـم كما همت فـأذكـر أننى
فتاك فيدعونى هداك إلى الهدى[٥٦]
* عـيـد مولانـا الصـغير
وعـيـد مولانـا الـكـبير[٥٧]

وقد يأخذ التكرار شكلا رأسيا كما فى قصيدته التى هنّأ فيها سعد زغلول بنجاته من عدوان وقع عليه :

أحـمـد الـلـه إذ سـلـمت لمصر
قـد رمـاهـا فى قلبها من رماكا

أحـمـد الـلـه إذ سـلـمت لمصر
لـيس فيهـا لـيوم جـد سواكـا
أحـمـد الـلـه إذ سـلـمت لمصر
ووقـاهـا بـلـطـفـه من وقـاكـا(٥٨)

وبالنظر فى طبيعة هذا التكرار عند حافظ من الناحية الدلالية يمكن تبين خطين رئيسيين ، يتمثل أولها فى تعميق الدلالة رأسيا ، ويبدو ذلك عندما يقوم التكرار على تغير فى الوظيفة داخل التركيب ، أما ثانيهما فالدلالة فيه تسير فى خط أفقى ، وذلك يتأتى باتحاد وظيفة المكررين فى السياق الواحد . ومن اللافت أن نسبة ورود الخطين متقاربة فى قصائد المديح عند حافظ ؛ فالخط الأول نسبته ٤٨٫٨ ٪ ، والثانى نسبته ٥١٫٢ ٪ .

ويعتمد تعميق الدلالة على التعبير عن فكرتين بلفظ واحد ، بحيث تتحدد طبيعة كل لفظ عن طريق الاستعمال الذى آثره الشاعر . وهو بذلك يضيف إلى النمط المعجمى لونا من العمق ، عن طريق قدرته فى الاختيار أولا والتوزيع ثانيا ؛ فنجد ذلك العمق مؤديا إلى كثافة دلالية فى مثل قوله :

ورحت إلى حيث المنى تبعث المنى
وحيث حدا بى من هوى النفس ما حدا(٥٩)

أو إلى التخصيص ، بحيث تنتقل أهمية الدلالة من الكلمة الثانية إلى الأولى :

عـيـد الجلوس لـقـد ذكرت أمته
يومـا تـأبـه فى الأيـام والحقب(٦٠)

أو المشابهة ، بحيث تساعد اللفظة الثانية على تجسيد الدلالة فى الأولى :

فـحبـات الـقـلوب تسوق شـكرا
إلـيك بـقـدر حبـات الـرمال(٦١)

أو للتعليل ؛ وذلك أبرز ما يكون فى الأسلوب الشرطى الذى تعتمد فيه الكلمة الثانية فى الاختيار على حضور الكلمة الأولى :

إذا ابـتـسـمت لـنـا فـالـدهر مبـتسم
وإن كشرت لنا عن نابه كشرا(٦٢)

وقد يكون تعميق الدلالة من خلال خاصة أسلوبية يستعين بها الشاعر لنقل الأسلوب من صورة إلى صورة أخرى ، كالتجريد فى قوله مخاطبا نفسه :

حـارَ الـفـراش وحـرتَ فـيـه فـأنـمّا
تحت الـظـلام مـعـذب ومـؤرق(٦٣)

أما امتداد حركة التكرار دلاليا فى خط أفقى فإنه يأتى مع فقدان المغايرة الوظيفية ، بحيث ينسحب المعنى من اللفظة الأولى إلى الثانية أو العكس ، فى شكل تقطيع له إلى فصائل متتالية،كما فى قوله :

• كم وسام كم حلية كم شعار
فيك كم شارة وكم من علامة(٦٤)

• ياثروة القراء من علم ومن
فضل ومن حكم ومن آداب(٦٥)

وقد يكون ذلك فى شكل تتابع عددى :

وسمعت تسبيح الوفود بحمده وفدا فوفدا(٦٦)

ويبرز هذا النمط من التكرار مع استئناف الكلام :

تموز أنت أبـو الشـــهـور جلالـــة
تموز أنت منى الأسير الـعـانى(٦٧)

ومع التفصيل :

فمن غـطـارفـة فى جـلـق نجب
ومن غطارفة فى أرض حوران(٦٨)

ومع المقابلة :

• أنت نعم الإمام فى موطن الرأى ونعم الإمام فى المحراب(٦٩)

• على ظهرها من شر أطماعهم دم
وفوق عباب البحر من صنعهم دم(٧٠)

وقد يستخدم حافظ التكرار أحيانا بهدف ملء الفراغ وصولا إلى قافية البيت . ويغلب هذا الاستخدام عندما تقع الكلمة الثانية موقع القافية :

• بـكـرا صـاحبى يوم الإيـاب
وقفا بى بعين شمس قـفا بى(٧١)

• وحصـنـه بـإحسـان وعـدل
فحصن الملك إحسان وعدل(٧٢)

• ملأ الشرق حكـمـة وأقـامـا
فى ثـنـايـا الـنفوس أنى أقاما(٧٣)

وهكذا يتبين لنا أن دور التكرار ذو فعالية مؤثرة فى الأداء الشعرى على المستوى الصوتى والدلالى ، تكثيفا وتعميقا ، أو تسطيحا وتهميشا ، بحيث أصبح موضع التكرار بمثابة منبه فنى يندفع منه المعنى أو يتوقف عنده ، وفى كلتا الحالتين ساهم بقسط وافٍ فى شعرية الأداء .

التكرار الشكلى :

ونقصد بهذا اللون من الأداء ما يبتعد عن تكرار الدال والمدلول معاءأو تكرار أحدهما فقط . وإنما يتمثل النمط التكرارى فى اختيار

صيغة دلالية ثم إيقاعها على سياق واحد ، كتتابع الأسماء المفردة ، وهو ما أسماه الرازى (التعديد)[٧٤]، وتنسيق الصفات المتتالية، وهو ما أسماه أيضا (تنسيق الصفات)[٧٥] .

وربما انعدمت القيمة الموسيقية فى هذا اللون ، فتغدو الدلالة ناتجه الأول ، ويغدو التتابع شبيها ـ فيه ـ بإضافة الأرقام بعضها إلى بعض ، بحيث يكون الناتج شيئا ذا أهمية خاصية .

وقد يكون هذا التكرار خاصا بأسماء الأعلام التى يقتضى السياق ذكرها ، وهى فى مكانها لا تدل على أكثر من مسماها ، ولكن بانضمام بعضها إلى بعض تفرز ناتجا له أهميته . من ذلك قوله للسلطان عبد الحميد مهنئا بعيد جلوسه :

يرعى (لموسى) و(المسيح) و(أحمد)
حق الولاء وحرمة الأديان[٧٦]

فخذوا المواثق والعهود على هدى (الـ
توراة) و(الإنجيل) و(الفرقان)[٧٧]

وقوله لواصف غالى عندما ترجم بعض الشعر العربى القديم إلى الفرنسية :

وزدتهم من كلام (البحترى) قطعا
مثل الرياض كستها كف (نيسان)

سلْ (ألفريد) و(لامرتين) هل جريا
مع (الوليد) أو (الطائى) بميدان[٧٨]

ويبدو أن حافظا كان يستمد معظم أعلامه فى هذا السياق من ذخيرته فى التراث ، تلك التى ارتضاها قيمة فنية تؤكد ارتباطه بالتراث ، ومن ذلك :

• ملأنا طباق الأرض وجداً ولوعةً
(بهندٍ) و(دعدٍ) و(الرباب) و(بوزعِ)[٧٩]

وملت بنات الشعر منا مواقفا
(بسقط اللوى) و(الرقمتين) و(لعلع)[٨٠]

• ود (ابن هانىء) و(ابن عمار) بها
لو يظفران معا بلثم بنانه[٨١]

• عهد (الرشيد) (ببغداد) عفا ومضى
وفى (دمشق) انطوى عهد (ابن مروان)[٨٢]

ويكاد يكون تكرار الصفات أوقع فى تكثيف الدلالة ، من حيث كان استخدامها إيحائيا وثيق الصلة بشعرية الأداء . وهذا الإيحاء يكسبها سعة وامتدادا أكثر من حدودها الدلالية الضيقة ، من ذلك :

• أنتم الناس قدرة ومضاء
ونهوضا إلى العلا واعتزاما[٨٣]

• لمن نبيل إلى مجد أثيل
إلى علم إلى نفع عميم[٨٤]

وقد يأتى تكرار الصفات بشكل تصاعدى يجلى المبالغة ويبرزها :

ركبوا البحر جاوزوا القطب فاتوا
موقع النيرين خاضوا الظلاما[٨٥]

وقد تأتى على هيئة تنازلية تؤذن بالختام :

فعلى كاتب الظلام سلام
من حزين وبائس وصريع[٨٦]

التذييل :

وهو يتصل بظاهرة التكرار الشكلى من حيث مجيئه فى نهاية التركيب المكتفى بنفسه ، تحقيقا لمفهوم هذا التركيب أو منطوقه ، فدوره لا يتأتى من الترديد وإنما من اتصاله بالدلالة السابقة عليه ، فهو ضابط لها ومحكم إغلاقها . ومن هنا نلحظ ورود التذييل محتويا الشطر الثانى بأكمله غالبا ، أو وروده فى نهاية الشطر الأول ثم نهاية الشطر الثانى أحيانا ، ونادرا ما يقتصر على مؤخرة الشطر الثانى . ومن النوع الغالب :

وما هدم التجريب رأيا بنيته
ولازالت الآراء تبنى وتهدم[٨٧]

وقد يتصل هذا النمط بضرب الحكمة المستمدة من بناء الشطر الأول :

نصلت سياستهم وحال صباغها
ولكل كاذبة الخضاب نصول[٨٨]

وقد يتصل بسياق الاستئناف :

وما استبد برأى فى حكومته
إن الحكومة تغرى مستبديها[٨٩]

ومن النوع الثانى :

صدفت عن الأهواء والحر يصدف
وأنصفت من نفسى وذو اللب ينصف[٩٠]

وهو غالبا ما يتصل بالقيم الأخلاقية العامة .
ومن الثالث :

• من ذا يناويك والأقدار جارية
بما تشائين والدنيا لمن قهرا[٩١]

• فأبحت لى شكوى الهوى وسبقتنى
فى مدح عباس ومثلك يسبق[٩٢]

التقطيع :

وهو يتصل بما قلناه عن التكرار الشكلى . فإذا كان التذييل تكرارا للدلالة يخلو من الإيقاع ، فإن التقطيع تكرار فى الإيقاع ، لا يتصل بالدلالة ولكنه يفضى إلى الكثافة الموسيقية التى تعد من أهم سمات شعرية التعبير .

وقد تعددت أشكال التقطيع الوارد فى قصائد المديح ـ عند حافظ ـ بحيث استوعبت عدة ألوان بديعية قديمة هى : الترصيع ، والتسميط ، والموازنة . وقد قام التقطيع فى غالبيته على تناسب مفردات كل شطرة مع ما يناظرها من الشطرة الثانية ، أو تناسب تقطيع الشطرة الأولى فحسب .

أما السياق الذى ورد فيه هذا التقطيع فنلحظه فى المقابلة :

* **اليمن أولــــه / والســـعـــد آخـــره /**
  وبين ذلك صفو العيش لم يشب[93]

* **كثير الأيادى / حاضر الصفح / منصف /**
  كثير الأعادى / غائب الحقد / مسعف[94]

فأنت / لها / إن قام / فى الشرق / مرجف /
وأنت / لها / إن قام / فى الغرب / مرجف / [95]

كما نلحظه فى مجال تعديد المآثر وتفصيلها :

* **الحلم حـليـتـه / والـعـدل قـبـلـتـه /**
  والسعـد لمحته / كشافة الكرب / [96]

يا كاسى الخلق الرضى / وصاحب الـ
أدب السرى / ويافتى الفتيان / [97]

كما نلحظه فى مجال التناظر والتناسب :

أسـطولـنـا الحق الصراح / وجـيشـنـا الـ
حـجج الـفصاح / وحربنا التدليل / [98]

حيث امتد التناسب من الأسطول إلى الجيش إلى الحرب .

وقد يمتد هذا التقطيع إلى مجال المشابهة فى جوانبها المتعددة :

أحنَّ على المكدود / من ظل دوحة / .
وأحنى على المولود / من ثدى مرضع / [99]

فهو يصور يراعة شوق ـ فى حنانها ـ كظل الدوحة أو ثدى المرضع .

التقابل :

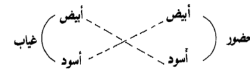
ويمكن إضافة هذا اللون التعبيرى إلى التكرار الشكلى بالنظر إلى حقيقة دوره فى الكلام الإبداعى ، من حيث يفضى وجود التناقض فى التركيب إلى نوع من التناسب . فالطباق والمقابلة تتمثل فيهما عناصر الإيقاع المعنوى ، ولذا جعلها قدامة من نعوت المعانى[101] ، كما أطلق عليهما العلوى تسمية (التكافؤ والتضاد) ، جريا على عادة بعض علماء البلاغة[102] ، مما يؤكد وجود مفهوم التناسب بين المتقابلين .

وتدقيق النظر إلى علاقة الدال بالمدلول يمكن أن يؤدى بنا إلى الملاحظة التالية :

اختلاف فى الدالين :
+ اختلاف فى المدلولين = تمام الاختلاف
+ اتفاق فى المدلولين = ترادف
+ تضاد فى المدلولين = طباق

اتفاق فى الدالين :
+ اتفاق فى المدلولين = تكرار
+ اختلاف فى المدلولين = جناس
+ تضاد فى المدلولين = جناس
- طباق[103]

ثم تدقيق النظر إلى علاقة المتقابلين يؤدى إلى الملاحظة التالية :



فحضور النقيض يستدعى حضور نقيضه غيابا ، مما يجعلنا نضيف المقابلة إلى ألوان التكرار النمطى ، فهى وسيلة أسلوبية ذات طبيعة دلالية مزدوجة ، مما يجعلها مؤثرة فى الأداء الشعرى أبلغ تأثير .

ويبدو أن الحس اللغوى بأن الطبيعة التكرارية فى المقابلة أقل منها فيما سبقها من ألوان التكرار هو الذى هيأ للتوزيع فى المقابلة أن تزداد نسبته فى الانتظام ، فبلغت ٥٦٫٢٦ ٪ ، فى قصيدة المديح عند حافظ ، بحيث أصبح هذا التوزيع عاملا إضافيا فى كثافة الإيقاع والتناسب الدلالى .

ويمكن رصد أشكال التوزيع بين المتقابلات فى الصور التالية :

* **أمـر الـتـقـلـيـد فيها وبهى**
  بجيوش من ظلام الحجب[104]

* **فى الجاهـلـيـة والإسلام هـيـبـتـه**
  تثنى الخطوب فلا تعدو عواديها[105]

* **وشـقـيـت مـنـه بـقـربـه وبـعـاده**
  وأخو الشقـاء إلى الشقاء موفق[106]

* **اليمن أولـــه والســعـــد آخـــره**
  وبين ذلك صفو العيش لم يشب[107]

* **فـاشرع يراعك يا محمد إنه**
  نـار الـلـئـام وجـنـة الأحـرار[108]

* **واذكر لنا عـهـد الـذين بنأيهم**
  جمعوا عليك همومهم وتفرقوا[109]

* قالت : نرى فى الأرض ذا لوعة
قد بات بين اليأس والمطمع[110]
* حززت لمته لما أتيت به
فقاق عاطلها فى السجن حاليها[111]
* فلم يدن من إحسانه متأخر
ولم يجر فى ميدانه متقدم[112]
* أعجمى كاد يعلو نجمه
فى سماء الشعر نجم العربى[113]
* فرحت وفى نفسى من اليأس صارم
وعدت وفى صدرى من الحلم مصحف[114].
* هذا من الغرب قد سالت مراكبه
وذا من الشرق قد أوفى بطوفان[115]
* توليت الأمور فتى وكهلا
فلم يبلغ مداك فتى وكهل[116]
* قد كان حلم رسول الله يؤنسها
فجاء بطش أبى حفص يخشيها[117]
* ياعاشق الخلق الصريح
وشانئ الخلق المواري[118]
* فلا الحسابة فى حق يجاملها
ولا القرابة فى بطل يحابيها[119]
* العلم فى البأساء مزنة رحمة
والجهل فى النعماء سوط عذاب[120]

ويبدو من أشكال هذا التوزيع أن أحد المتقابلين يقع فى نهاية الشطر الأول أو نهاية الشطر الثانى فى أربعة عشر شكلا من سبعة عشر ، كما أنه يقع فى نهاية الشطر الثانى فى عشرة أشكال ، مما يدل على أن الضرب هو مركز الثقل الذى تكتمل فيه المقابلة بحيث يحكم إغلاق معنى البيت عن طريقه . وحافظ فى ذلك يتابع منهج القصيدة العربية فى أن يكون البيت المفرد كيانا قائما بذاته، يحكم إغلاقه عن طريق القافية التى تتوج دلالته .

وهذا لم يمنع مجىء التقابل ممتدا فى أكثر من بيت واحد . ولكن هذا النوع الأخير نادر فى قصيدة المديح،بحيث لم يرد إلا ست مرات امتدت إحداها إلى أربعة أبيات ، فى تهنئة لإدوارد السابع بتتويجه :

بالبر صافنة داست سنابكها
مناجم التبر لما عافت المدرا
وفى البحار أساطيل إذا غضبت
ترى البراكين فيها تقذف الشررا
وهن فى السلم والأيام باسمة
عرائس يكتسين الدل والخفرا
حتى إذا نشبت حرب رأيت بها
أغوال قفر ولكن تنهش الحجرا[121]

والخمسة الأخريات امتد فيها إلى بيتين فى مثل قوله إلى أحمد لطفى السيد :

بالأمس قد علمتنا
أدب الكتابة والحوار
واليوم قد ألطفتنا
بالطيبات من الثمار[122]

ولهذا نرى أن ورودها عند حافظ كان محدود الأثر فى بناء الأبيات وتركيب الصياغة .

أما التقابل على الشكل الغالب عنده ، فهو – إلى جانب أثره الدلالى – يخلق نوعا من التلاؤم يتيح لموسيقى البيت أن تتأكد وتتدعم ، بتناسق حركة المعنى وانتظامها ، بل إن تركيب مفردات البيت قد يساعد بدوره على تكثيف الإيقاع واتساقه :

العلم/فى البأساء/مزنة/رحمة/
والجهل/ فى النعماء/سوط/عذاب/ [123]

وقد يكون التقابل فى تناسق ثلاثى :

يبنى ويهدم / فى الشعر القديم وفى
الشعر الحديث / فنعم الهادم البانى / [124]

أو تناسق ثنائى .

/ياعاشق الخلق الصريح / وشانئ الخلق المواري / [125]

أثر التقابل فى الدلالة :

يجب أن ندرك أن النظام اللغوى لا يعرف الأنسقة الخاصة وإنما يخضع لقواعد تتحكم فى علاقاته . والتضاد نوع من العلاقة بين المعانى يقدمه المعجم اللغوى للمتكلم . وربما كان هذا التضاد أقرب إلى الذهن من أية علاقة أخرى ؛ فمجرد ذكر معنى من المعانى يدعو ضد هذا المعنى إلى الذهن ، فعلاقة الضدية من أوضح الأشياء فى تداعى المعانى لأن استحضار بعضها فى الذهن يستتبع عادة استحضار الأخرى[126]

من هذا المنطلق يمكن أن نقسم التقابل – عند حافظ – إلى قسمين رئيسيين :

أحدهما : التقابل الذى تقدمه له اللغة ، ولا فضل له فيه إلا من حيث توزيعه وغرسه فى مكان من التركيب .

الآخر : التقابل الذى يخلقه الشاعر من خلال السياق ، فيجمع فيه بين أشياء قد لا تتوفر فيها طبيعة التضاد ، وإنما يكتفى فيها بطبيعة التقابل التى تؤدى نفس الدور الدلالى للتضاد ، ولا شك أن مخزون المعجم اللغوى قد ساعد بشكل أو بآخر على ظهور التقابل السياقى ، حيث افتقد هذا المعجم معنى التضاد الكامل أحيانا فيما يتصل بالبعد الزمنى مثلا :

لك مصر ماضيها وحاضرها معا
ولك الغد المتحتم المتحقق[127]

أو تداخل معنى التضاد فيما يتصل بالبعد المكانى :

وتنقلت فى خمائلها الخضر
يميناً ويسرة وأماما[١٢٨]

وبما أن المعجم تدور تقابلاته بين المفردات فالشاعر يجد نفسه أمام حدود ضيقة ، لا ينفلت منها أحيانا إلا بالتقابل السياقى الموسع بين المعانى لا بين المفردات :

* **نشرت فضل كرام فى مضاجعهم**
جر الزمان عليهم ذيل نسيان[١٢٩]

* **وبين جنبيه فى أوفى صرامته**
فؤاد والدة ترعى ذراريها[١٣٠]

فالشاعر فى البيتين السابقين قد أقام التقابل فى كل منهما من خلال التركيب بين التذكر والنسيان ، ثم بين الشدة والرحمة ، معتمدا على قدرته فى الربط بين المفردات ،على نحو ساعد على إبراز الدلالة من خلال العلاقات التركيبية .

وبالمقارنة يمكن ملاحظة التقارب بين التقابل المعجمى والتقابل السياقى ، حيث يبلغ الأول مائة وثلاثة وسبعين ويبلغ الثانى مائة وأربعة وخمسين .

ومن المقابلات المعجمية التأخر والتقدم :

فلم يدن من إحسانه متأخر
ولم يجر فى ميدانه متقدم[١٣١]

والمقابلة بين الموت والحياة :

حفظ الله مبضعا فى يديه
قد أمات الأسى وأحيا الرجاء[١٣٢]

والمقابلة بين الحلم والجهل :

كم سيد بالعلم كا
ن برغمه للجهل عبدا[١٣٣]

وبين الضعف والقوة :

سبحان من دان القضاء بأمره
ليد الضعيف من القوى الجانى[١٣٤]

وبين الشك واليقين :

لاالشك يذهب باليقين ولا الرؤى
تجدى المسىء ولا رُقى الشيطان[١٣٥]

ومن المقابلات المعجمية التى اعتمدناها فى هذه الدراسة ما أطلق عليه طباق السلب ، حيث تأتى الكلمة الأولى مثبته والثانية منفية :

هجعت يا طير ولم أهجع
ما أنت إلا عاشق مدعى[١٣٦]

أما المقابلات السياقية فالملاحظ أن حافظا قد تحرك فيها ـ فى أغلب الأحيان ـ من خلال الاستعمال القديم لشعراء العربية لها ، بحيث يتقلص دوره الفنى على مجرد غرسها فى الصياغة ، ومن هنا تصبح قريبة من المقابلة المعجمية ومن ذلك مقابلته بين الضوء والظلمة :

* **قد كنت تهديها السبيل بضوئه**
* **فتركتها فى ظلمة وعثار[١٣٧]**

وقد قابل البحترى بينهما فى قوله :

* **أحسن الله فى ثوابك عن ثغر مضاع أحسنت فيه البلاء**
كان مستضعفا فعز ومحرو
ماً فأجدى ومظلما فأضاء[١٣٨]

ومن الناحية اللغوية فإن مطابق الظلمة هو النور .

وقد يجرى حافظ بعض المقابلات السياقية ، وقد انقطع فيها عن الجرى فى مضمار استعمال سابق ، كما انقطع فيها عن الاستعمال المعجمى تماما . وإنما يخلق من التركيب وعلاقاته التجاورية صورة تقابلية جديدة :

* **ما حال خلق الماء بين سطوره**
إلا إلى خلق الزناد الوارى[١٣٩]

* **شلت أنامل من رمى فلكفه**
حزّ المدى ولكفك التقبيل

* **وقد كان كل الأمر تصويب نبلة**
فأصبح بعض الأمر تصويب مدفع[١٤١]

فى البيت الأول أضاف الخلق إلى الماء ثم أضافه إلى الزناد فنتج من هذه الإضافة المقابلة بين اللين والشدة ، وفى البيت الثانى جاء بمبتدأين مختلفين (حز المدى) و (التقبيل) ووحّد بين الخبرين (لكفه ، لكفك) فنتج من هذا الإسناد المقابلة بين الثواب والعقاب ، وفى الثالث وحد بين المضاف (تصويب) وخالف بين المضاف إليه (نبلة ، مدفع) فنتج من هذه الإضافة المقابلة بين الضعف والقوة .

البساطة والتركيب

نلحظ أن حافظا يجرى التقابل فى الأبيات ـ غالبا ـ بين مفردين ، وهو ما اعتبرناه بسيطا ، باعتباره مقابلا لتعدد المقابلات داخل البيت الواحد ، وهو ما اعتبرناه مركبا . وإجراء المقابلة فى هذين الشكلين لم يخضع لنسق دلالى معين يمكن رصده ، وإنما تأتى

أهمية كل منهما من حيث تكثيف الإيقاع المعنوى فى البيت أو تخفيفه ، كما يمتد أثر التركيب إلى بروز منبه فنى ، يتمثل فى إمكانية صيرورة التعدد إلى الوحدة . فى قوله :

العلم فى البأساء مزنة رحمة
والجهل فى النعماء سوط عذاب (١٤٢)

نلحظ تركيب التقابل فى أربعة أزواج قد لا يكون بين مفرداتها أى التقاء ، ولكن بتركيبها على هذا النسق آل الأمر إلى وحدة فى المعنى بين فائدة العلم ومضرة الجهل . وفى قوله :

تأوى الظباء إليه وهى أوانس
وتحيد عنه الأسد وهى ضوارى (١٤٣)

ويئول التقابل الرباعى أيضا إلى المقارنة بين اللين والعنف .

وقد تتعدد اتجاهات التقابل المركّب فى خطوط أفقية ورأسية لتبرز عنصراً دلاليا فريدا فى جوهره ، كما فى قوله عن مطران :

يبنى ويهدم فى الشعر القديم وفى الشعر الجديد فنعم الهادم البانى (١٤٤)

فالامتداد الرأسى يتمثل فى حركة البناء والهدم ، والامتداد الأفقى يتمثل فى اتصال القديم بالجديد ، ليكون الناتج تفرد مطران فى تجديده بين الشعراء والمجددين .

وقد يقتصر التركيب على شطر واحد ، فلا يقلل ذلك من أثر التكثيف فى الإيقاع المعنوى ، كما فى قوله لمحمد المويلحى :

فاشرع يراعك يا محمد إنه
نار اللئام وجنة الأحرار (١٤٥)

المحاور الدلالية للتقابل :

من تتبعنا للسياقات التى ورد فيها التقابل فى قصائد المديح نلحظ تعدد هذه السياقات وتشعبها حتى بلغت ستة وثلاثين سياقا يمكن تقسيمها إلى ثمانية محاور رئيسية :

١ ـ محور الظهور والخفاء :

وتبلغ نسبته من جملة التقابلات٨٧ر٢٠ ٪ ، وهى تمثل أعلى النسب جميعا ، وينضوى تحت هذا المحور :

* سياق الموت والحياة :

عافوا المذلة فى الدنيا فعندهم
عز الحياة وعز الموت سيان (١٤٦)

وتكاد المقابلة هنا تفرغ من مضمونها فى التضاد ، لتتحول إلى وحدة لاثنائية فيها ، يقف فيها أهل الشام من الموت والحياة موقفا واحدا ، يقبلونه أو يرفضونه ، تبعا لما تمليه عليهم طبيعتهم الأبية الكريمة .

* يليه سياق الظهور والخفاء :

لاذت بسدتك العلياء واعتصمت
وأخلصت لك فى سر وإعلان

ويئول التقابل هنا كسابقه إلى نوع من التوحد ، فى موقف الشعب من الخديو عباس الثانى ، بحيث أصبح التقابل مفرغا من دلالته فى التضاد أيضا .

* ثم الحركة والسكون :

سكن الظلام وبات قلبك يخفق
وسطا على جنبيك هم مقلق (١٤٧)

وفى هذا السياق يظل التمايز بارزا بين المتقابلين بحيث تؤدى المقابلة دورها الدلالى فى المفارقة والإثارة وخلخلة الانتظام الرتيب فى الحياة .

٢ ـ محور السهل والصعب :

وهو يلى المحور السابق من حيث نسبة وروده فى قصائد المديح حيث تبلغ نسبته ١٩ ٪ .

وينضوى تحت هذا المحور سياقات متعددة :

* البسط والضيق :

ما نال ربك عرشا بات يحرسه
عدل ولامدّ فى سلطان من غدرا (١٤٨)

* القوة والضعف :

سبحان من دان القضاء بأمره
ليد الضعيف من القوى الجانى (١٤٩)

* النجاح والفشل :

العجز أقعدنى وإن عزائمى
لولاكما فوق السماك تحلق (١٥٠)

* الحلو والمرّ :

فأنت بهم كالشمس بالبحر إنها
ترد الأجاج الملح عذبا فيرشف (١٥١)

وغالبية التقابل فى هذا المحور تظل على تمايزها وبروز أوجه المفارقة فيها ، إلا فى السياق الأخير، حيث آلت المفارقة إلى التوحد ، على أساس صلاح الماء كله للشرب بالقوة أو بالفعل .

٣ ـ تقابل الأزمان :

ونسبته ٣٥ر١٤ ٪ وينضوى تحته عدة سياقات :

* الماضى والحاضر والمستقبل :

لك مصر ماضيها وحاضرها معا
ولك الغد المتحتم المتحقق (١٥٢)

وقد يقتصر التقابل على الماضى والحاضر :

بالأمس كانت عليك الشمس ضاحية
واليوم فوق ذراك البدر قد سفرا (١٥٣)

أو على الحاضر والمستقبل :

هذى مناقبه فى عهد دولته
للشاهدين وللأعقاب أحكيها[١٥٤]

* القديم والجديد :

فعلى مؤيدك الجديد تحية
وعلى مؤيدك القديم سلام[١٥٥]

* الليل والنهار :

جاهدت فى تفصيله
ووصلت ليلك بالنهار[١٥٦]

* الأول والآخر :

اليمن أوله والسعد آخره
وبين ذلك صفو العيش لم يشب[١٥٧]

* الخلود والفناء :

وكاد يصبو إلى دنياكم (عمر)
ويرتضى بيع باقيه بفانيها[١٥٨]

وتتمثل أهمية التقابل فى هذا المحور فى امتداد الدلالة أفقيا ، باعتبار حركة الزمن الممتدة ، وإن كان هذا لم يمنع الشاعر من عكس حركة الزمن ومده إلى الوراء ، إذ كان الحاضر هو مركز الاهتمام وثقله ، كما فى قوله لمصطفى صادق الرافعى :

أراك ـ وأنت نبت اليوم ـ تمشى
بشعرك فوق هام الأولينا[١٥٩]

٤ ـ العظمة والحقارة :

ونسبته ١٣ ٪ وتتضمن عدة سياقات :

* الكفر والإيمان :

* كملت كمالا لوتناول كفره
لأصبح إيمانا به يتحنف[١٦٠]

* فقام بأمره الله حتى ترعرت
به دوحة الإسلام والشرك مجدب[١٦١]

وفى البيت الأول جاء الفعل (أصبح) بين المتقابلين ، فآلت الدلالة إلى الصيرورة والتحول من حالة إلى حالة ، أما فى الثانى فقد ظل التمايز بارزا بين المتقابلين ، بل إن إضافة الدوحة إلى الإسلام والإخبار عن الشرك (بمجدب) قد زاد المفارقة وضوحا .

* الضلال والهداية :

* إنى لأبصر فى أثناء بردته
نورا به تهتدى للحق ضلال

* فلا الحسابة فى حق يجاملها
ولا القرابة فى بطل يحابيها[١٦٢]

ويكاد يتداخل هذا السياق مع سابقه فى اتصالها بالقيم الدينية ، وإن كان الثانى أوسع فى مجال التحرك الدلالى فيما يتصل بشئون الحياة الدنيوية أحيانا .

* الرخيص والثمين :

* أنا كالمنجم تبر ولرى
فاطرحوا تربى وصونى ذهبى[١٦٣]

* حليته بدم زكى طاهر
فى حب مصر مصونه مبذول[١٦٤]

* العز والذل :

* وانبرى يصدع من أغلالها
بالبراع الحر لا بالقضب[١٦٥]

* ما بال دنياه لما فاء وارفها
عليه قد أدبرت من غير إيذان[١٦٦]

٥ ـ تقابل الجهات :

ونسبته ١١٫٢ ٪ وامتدت مساحة هذا المحور إلى كل الأبعاد المكانية طولا وعرضا وعلوا وسفلا ، برغم قلة وروده نسبيا عند حافظ :

* الشرق والغرب :

متى أرى الشرق أدناه وأبعده
عن مطمع الغرب فيه غير وسنان[١٦٧]

* اليمين والشمال :

وتنقلت فى خمائلها الخضر يمينا ويسرة وأماما[١٦٨]

* القريب والبعيد :

وعلى رجال الجيش من ماش به
أو راكب أو نازح أو دانى[١٦٩]

* الأعلى والأسفل :

وإن شئت عنا يا سماء فأقلعى
ويا ماءها فاكفف ويا أرض فابلعى[١٧٠]

* البر والبحر :

له من رءوس الشم فى البر مركب
ومن ثائر الأمواج فى البحر مركب[١٧١]

* الوعر والسهل :

ألح على أوعارهم وسهولهم
وحيا عبوس القفر حتى تبسما[١٧٢]

ويئول التقابل فى هذا المحور إلى التوحيد فى إفادته للعموم والشمول ، إلا إذا اتصل بالمقارنة بين الشرق والغرب فى مسائل السياسة ومظاهر الحضارة ، فيظل التمايز بارزا مؤديا دوره فى المفارقة .

تقابل الأجناس :

ونسبته ٧٫٤٧ ٪ . وبرغم تعدد سياقات هذا المحور فقد وردت لسياقاته أبيات مفردة ، لم يتكرر فيها الجنس إلا فى الجمع بين النثر والنظم حيث ورد ثمانى مرات .

* الرجل والمرأة :

فترى النساء مع الرجال سوافرا
لا يتقين عوادى الأجفان[١٧٣]

* الإنس والجن :

لا يصبرون على ضيم يحاوله
باغ من الإنس أو طاغ من الجان[174]

* الملاك والشيطان :

تستهبط الوحى نفسى من سماوتها
وينثنى ملكا فى الشعر شيطانى[175]

* العرب والعجم :

ويطربه فى يوم ذكراك أن مشت
إليك ملوك القول عُرْب وأعجم[176]

* الحضروالبوادى :

وأنت تعرف (عمْراً) فى حواضرها
ولست تجهل (عمراً) فى بواديها[177]

* النثر والنظم :

فمشى النثر خاضعاً ومشى الشعـ
ـر وألقى إلى الخيال الزماما[178]

* اللفظ والمعنى :

لديها وفود اللفظ تنساق خلفها
وفود المعانى خشعا عند خشع[178]

٧ – تقابل العواطف :

ونسبته كسابقه ٧ر٤٧ ٪ وترد أنساقه فى أبيات مفردة إلا فى القليل . وهى :

* الحب والكره :

ومر كل معنى فارسى بطاعتى
وكل نفور منه أن يتوددا[180]

* الفرح والحزن :

صبا ثغور الزهر فى أكمامها
ضاحكات من بكاء السحب[181]

* الصفح والحقد :

كثير الأيادى ، حاضر الصفح ، منصف
كثير الأعادى ، غائب الحقد ، مسعف[182]

* الخوف والأمان

شهر به بعث الرجاء وأنشرت
أمم وبُدّل خوفها بأمان[183]

* العقل والعاطفة :

فوحى عقلى يقول : هذا
ووحى قلبى يقول : ذاكا[184]

وتتحرك الدلالة فى هذا المحور فى خطين متوازيين أولهما : خط التبادل كما فى نسق الحب والكره ، ونسق الخوف والأمان ؛ وخط التطابق كما فى نسق الفرح والحزن ونسق الصفح والحقد .

٨ – تقابل الأعداد :

ونسبته ٦ر٥٤ ٪ وله نسقان :

* القلة والكثرة :

الشبر فى عرف السياسة فرسخ
واليوم فى فلك السياسة جيل[185]

* الجمع والتفرق :

واذكر لنا عهد الذين بنأيهم
جمعوا عليك همومهم وتفرقوا[186]

ويظل التقابل بارزا فى هذا المحور من خلال التجسيد المادى العددى بين المتقابلين . ويجب ملاحظة أن التقسيم المحورى الذى رصدناه من خلال أنساق التقابل ليس جامعا مانعا ، فمن الممكن تحريك أحد الأنساق من محور إلى آخر تبعا للدلالة المفادة من النسق ، وتبعا للعلاقة التركيبية بين مفردات التقابل وغيرها من المفردات السابقة عليها أو اللاحقة لها . المهم أن علاقة التوتر ، والجذب ، والتنافر ، تظل مسيطرة على هذا المنبه الأسلوبى اللافت .

لقد كانت هذه المحاولة فى تتبع أنماط التكرار – فى قصائد المديح والتهانى عند حافظ – بمثابة استكشاف لإمكاناته التعبيرية تلك التى استخدمها بشكل لافت ، يتيح للمنهج الأسلوبى إمكان التوصيف الشكلى ، مع ربط هذا التوصيف بالبنية الحقيقة للعمل الأدبى ، وربطه بشعرية الأداء ، ذلك أن الفرق بين الشعر والنثر إنما يئول حقيقة إلى الناحية اللغوية الشكلية مع ربطها بالهيكل الخاص الذى يصنعه الشاعر من الربط بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات بعضها ببعض من جهة أخرى

ولا شك أن التكرار النمطى كان وسيلة فنية أعانت كثيرا على خلق العلاقات المتعددة داخل البيت ، دون أن تتخطى ذلك إلى بناء القصيدة كلها،مما جعلها وسيلة جزئية . وحافظ فى ذلك لم يخرج عن المنهج التقليدى للقصيدة العربية . وإن كان ذلك يعطى مؤشرا على معرفة دقيقة بإمكانات اللغة وكيفية استخدامها ، واستيعابا لكثير من مظاهر المرونة فى الاستعمال .

كما تميز التكرار النمطى – عنده – بالتوازن بين الإخبار والإيحاء ، تبعا للسياق الذى يرد فيه ، فكان يقرر أحيانا ويؤثر فى أغلب الأحيان ، فحقق الأسلوب التكرارى غاية الإفهام وغاية التأثير . ولا نستطيع القول إن حافظا قد وجه جهدا خاصا إلى إثراء الرصيد الدلالى للغة بالتحديد أو التوسيع فى دائرته ، بل يبدو أنه كان حريصا على أن يظل استعماله للوسائل التعبيرية من خلال المفردات محتفظا بنمطه القديم ، وأن تظل للمفردات ذاتها دلالاتها القديمة دون تحريك لهذه الدلالة إلا فى النادر القليل .

ولا شك أن الدراسة بعد ذلك تظل فى حاجة إلى استكمال ، يتتبع النمط التكرارى فى بقية الديوان ، لكى تكتمل الصورة الموسعة لطبيعته الفنية والجمالية .

الهوامش :

(١) وحى القلم ـ مصطفى صادق الرافعى ـ ضبط محمد سعيد العريان ـ مطبعة الاستقامة بالقاهرة ط١ جـ٣ : ٣٣١ ، ٣٣٩ .
(٢) المثل السائر ـ ابن الأثير ـ ت د . أحمد الحوف ، د . بدوى طبانة ـ نهضة مصر : ١ / ٣٣٨
(٣) انظر : امرؤ القيس حياته وشعره ـ دار كرم بدمشق للطباعة والنشر .
(٤) ديوان حافظ ـ ضبط أحمد أمين وآخرين ـ دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧ : ١ / ٥
(٥) السابق : ٢٣
(٦) السابق : ١٠
(٧) السابق : ١٤
(٨) السابق : ٣٩
(٩) السابق : ٣٨
(١٠) السابق : ٣
(١١) السابق : ٣٣
(١٢) السابق : ٢٦
(١٣) السابق : ٢٢
(١٤) السابق : ١٦
(١٥) السابق : ٥
(١٦) السابق : ٧
(١٧) السابق : ١ / ٣٢
(١٨) السابق : ٥٠
(١٩) السابق : ٨
(٢٠) السابق : ١٢
(٢١) السابق : ٤٤
(٢٢) السابق : ٤٠
(٢٣) السابق : ١٤
(٢٤) السابق : ١ / ٣٢
(٢٥) السابق : ١٧
(٢٦) السابق : ٩
(٢٧) السابق : ٢٣ والبيت عن الإمام محمد عبده
(٢٨) السابق : ١٦
(٢٩) السابق : ١١١
(٣٠) السابق : ١٩
(٣١) السابق : ٢٩
(٣٢) السابق : ٦
(٣٣) السابق : ٨ يريد نفسه متقلدا سيفه .
(٣٤) السابق : ٣٧
(٣٥) السابق : ٢٢
(٣٦) السابق : ١ / ٢٢
(٣٧) السابق : ١٢٧
(٣٨) السابق : ٣٣
(٣٩) السابق : ١٥٥
(٤٠) السابق : ١٥٣
(٤١) السابق : ٢٦
(٤٢) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ـ محمد الهادى الطرابلسى ـ منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ : ٧٣ ، ٧٤
(٤٣) Principes De Linguistique Appliquée, Enrico Arcaini, Payot Paris. p. 95
(٤٤) ديوان حافظ : ١ / ١٣٦
(٤٥) السابق : ٥١
(٤٦) السابق : ١٣٨
(٤٧) السابق : ٤٣
(٤٨) السابق : ١٣٧
(٤٩) السابق : ٢٣
(٥٠) السابق : ١٤١
(٥١) السابق : ٧٨
(٥٢) السابق : ١ / ٦٨
(٥٣) السابق : ١٥٦
(٥٤) السابق : ٤١
(٥٥) السابق : ٢٣
(٥٦) السابق : ٩
(٥٧) السابق : ١٥
(٥٨) السابق : ١٠٩
(٥٩) السابق : ١ / ٨
(٦٠) السابق : ١٤
(٦١) السابق : ٩٨
(٦٢) السابق : ١٩
(٦٣) السابق : ٤٠
(٦٤) السابق : ٦٣
(٦٥) السابق : ١٥٦
(٦٦) السابق : ١٤٤
(٦٧) السابق : ٤٨
(٦٨) السابق : ١٣٧
(٦٩) السابق : ٢٤
(٧٠) السابق : ٧٢
(٧١) السابق : ١ / ٢٣
(٧٢) السابق : ٦٨
(٧٣) السابق : ٦١
(٧٤) نهاية الإيجاز ـ الآداب والمؤيد بمصر ١٣١٧هـ ـ ١١٣
(٧٥) السابق : ١١٣
(٧٦) ديوان حافظ : ٤٦
(٧٧) السابق : ٤٦
(٧٨) السابق : ٦٤
(٧٩) السابق : ١٢٩
(٨٠) السابق : ١٢٩
(٨١) السابق : ١٠٢
(٨٢) السابق : ١٣٩
(٨٣) السابق : ٦١
(٨٤) السابق : ١٠٧
(٨٥) السابق : ٦٠
(٨٦) السابق : ١٥٨
(٨٧) السابق : ٧٣
(٨٨) السابق : ١١٢
(٨٩) السابق : ٩١
(٩٠) السابق : ٢١
(٩١) السابق : ١٨
(٩٢) السابق : ٤٢
(٩٣) انظر المثل السائر : ١ / ٣٦١ ، ٣٧٧ ، الطراز للعلوى ٣ / ٩٧
(٩٤) ديوان حافظ : ١٤
(٩٥) السابق : ٢٢
(٩٦) السابق : ٢٣
(٩٧) السابق : ١٤
(٩٨) السابق : ١١٨
(٩٩) السابق : ١١١
(١٠٠) السابق : ١٢٠
(١٠١) نقد الشعر : ١٤١
(١٠٢) الطراز : ٢ / ٣٧٧

(١٠٣) خصائص الأسلوب فى الشوقيات : ٩٦
(١٠٤) ديوان حافظ ٤٠
(١٠٥) السابق : ٩٤
(١٠٦) السابق : ٤٠
(١٠٧) السابق : ١٤
(١٠٨) السابق : ١٥٢
(١٠٩) السابق : ٤١
(١١٠) السابق : ٣٥
(١١١) السابق : ٨٩
(١١٢) السابق : ٧٤
(١١٣) السابق : ٣٥
(١١٤) السابق : ٣٥
(١١٥) السابق : ٣٠
(١١٦) السابق : ٦٩
(١١٧) السابق : ٩٥
(١١٨) السابق : ١١٦
(١١٩) السابق : ٨٤
(١٢٠) السابق : ١٠٧
(١٢١) السابق : ١٩
(١٢٢) السابق : ١١٤
(١٢٣) السابق : ١٠٥
(١٢٤) السابق : ١٣٦
(١٢٥) السابق : ١١٦
(١٢٦) فصول فى فقة العربية ـ د. رمضان عبد التواب ـ الخانجى ط٢ : ٣٣٦
(١٢٧) ديوان حافظ : ٢٣
(١٢٨) السابق : ٥٩
(١٢٩) السابق : ٦٣
(١٣٠) السابق : ٩٤
(١٣١) السابق : ٧٤
(١٣٢) السابق : ٥٨
(١٣٣) السابق : ١٤٦
(١٣٤) السابق : ٤٧
(١٣٥) السابق : ٤٦
(١٣٦) السابق : ٣٤
(١٣٧) السابق : ١٥٢
(١٣٨) المثل السائر : ٣ / ١٤٩
(١٣٩) ديوان حافظ : ١٥١
(١٤٠) السابق : ١١٣
(١٤١) السابق : ١٣٠
(١٤٢) السابق : ١٥٧
(١٤٣) السابق : ١٥٠
(١٤٤) السابق : ١٣٦
(١٤٥) السابق : ١٥٢
(١٤٦) السابق : ١٣٧
(١٤٧) السابق : ٤٠
(١٤٨) السابق : ١٩
(١٤٩) السابق : ٤٧
(١٥٠) السابق : ٤٣
(١٥١) السابق : ٢٢
(١٥٢) السابق : ٤٣
(١٥٣) السابق : ١٨
(١٥٤) السابق : ٩٧
(١٥٥) السابق : ١٥٠
(١٥٦) السابق : ١١٥
(١٥٧) السابق : ١٤
(١٥٨) السابق : ٩٢
(١٥٩) السابق : ١٤٩
(١٦٠) السابق : ٢٣
(١٦١) السابق : ١٦
(١٦٢) السابق : ٨٤
(١٦٣) السابق : ٤٠
(١٦٤) السابق : ١١٣
(١٦٥) السابق : ٤٠
(١٦٦) السابق : ١٣٩
(١٦٧) السابق : ١٣٨
(١٦٨) السابق : ٥٩
(١٦٩) السابق : ٤٩
(١٧٠) السابق : ١٢٧
(١٧١) السابق : ١٧
(١٧٢) السابق : ٥٤
(١٧٣) السابق : ٤٧
(١٧٤) السابق : ١٣٧
(١٧٥) السابق : ١٣٥
(١٧٦) السابق : ٧٢
(١٧٧) السابق : ٨٧
(١٧٨) السابق : ٦٢
(١٧٩) السابق : ١٢٠
(١٨٠) السابق : ١٠
(١٨١) السابق : ٣٨
(١٨٢) السابق : ٢٢
(١٨٣) السابق : ٤٨
(١٨٤) السابق : ١٣٣
(١٨٥) السابق : ١١٢
(١٨٦) السابق : ٤١

ملاحظات على
بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم

علي هنداوي

تطمح هذه الملاحظات إلى إلقاء الضوء على أحد قطاعات الجملة الخبرية ، وهو الجملة الاسمية مثبتة ومنفية ومؤكدة ، وذلك من خلال تحليل الأنماط المختلفة لكل نوع منها ، والأشكال الكثيرة التي تندرج تحت كل نمط من هذه الأنماط . وقد عزّز البحث ــ الذى يتخذ المنهج الوصفي وسيلته ــ بدراسة إحصائية استهدفت إيضاح نِسب ورود كل نوع من أنواع الجملة الاسمية ، ونسب ورود كل نمط داخل نوعه ، وكلّ شكل في نمطه ، وذلك لمعرفة أي الأنماط والأشكال أكثر شيوعا واستخداما لدى الشاعر ، وأيّها أقل شيوعا ، وأشدّ ندرةً بالمقارنة بسواه .

وسعيا إلى قدر أكبر من الوضوح والفائدة ، تمت مقارنة نتائج الدراسة الإحصائية تلك بنتائج دراسة مناظرة في المفضليات والأصمعيات ، وقد أوضحت تلك المقارنة تقارب نسب ورود بعض أشكال الجمل الاسمية في كل من ديوان حافظ إبراهيم ومجموعتي الشعر القديم ، على حين تفاوتت بدرجة كبيرة نِسب ورود أنماط وأشكال أخرى ، بل كشفت المقارنة عن اختفاء بعض الأنماط أو الأشكال في أحدهما دون الآخر .

وقد عرضت تراكيب الجمل الاسمية المختلفة التي استخدمها الشاعر على الأحكام التي تضمها أهم كتب النحو لكشف ما نَدّ فيها من اختلاف ، وما تصرف فيه الشاعر خلافاً للقياس . وأخيرا ثمّ عرض لقضية دلالات التراكيب التي استخدمها الشاعر حافظ إبراهيم ، وفيه محاولة للإفادة مما عرض له البلاغيون في هذا الصدد قدر الطاقة .

وأود ــ قبل الخوض في هذه الملاحظات ــ أن أشير إلى بعض الملاحظات العامة التي أظنها مفيدة فيما نحن بصدده من إحياء للحديث عن الشاعر حافظ إبراهيم :

كان حافظ إبراهيم محبا للشعراء العباسيين ، وكان أحبهم إليه

أبو نواس والبحترى وأبو تمام ، وهو يقول عن هؤلاء :

«أحب أبا نواس لأنه أطبعهم إذا أفاق،ثم يليه فى المكانة البحترى فإن ديباجته كالفضة ، أما أبو تمام فهو شاعر العظام ، ولست أحب المتنبى ، ولكنى أحترمه لأن لبيانه آثار العقل والحكمة ، فأنا أقف إجلالاً له وأقرؤه وأفكر فيه ، ولكننى لا أغنى أشعاره ، ولا أرقص لمعانيه ، أما البحترى فأكاد آخذه بالحضن » .

ويقول حافظ عن نفسه :

«إننى أميت المعنى إذا لم يتفق لى لفظ رائع » .

ويشير إلى عوامل الإجادة فى شعره فيقول :

«أن أكون فى حالة من الشجن تجاوز الحزن ، أو أكون مضطرا عجلاً ، أو أكون فى أرق . أما الصفاء والأنس والفرح والسير فى الرياض وعند الماء والشجر ، فتحدث فى نفسى حالات لا تواتينى على النظم ، فأنا لا أجيد القصائد فى النهانى نفسها إلا وأنا حزين . وأنا أؤمن بأن لكل شاعر شيطاناً ، لأنى أكاد أسمعه يهمس فى أذنى بالمعنى ، وأحيانا يضرب ، فيغلق على وأنا أقيد همساته ببيت أكتبه فى القهوة ، وآخر أكتبه فى القطار ، وآخر وأنا أحادث الأصحاب » .

ويشير بعض الباحثين(١) إلى أن «حافظاً» لم يكن يعتبر الشعر فنا يدرس ويتلقى على أساتذة على العكس من أحمد شوقى ، وكل ما فعله أنه كان يقفو أثر البارودى فى فحولة العبارة وإشراق الديباجة .

أما ثقافته فإنها «تكاد تكون عربية خالصة ، تعتمد أكثر ما تعتمد على كتب الأدب واللغة والأخبار ، وقد اختزن فى حافظته منها قدراً ضخما ، ووقف على بعض المعارف العربية الأخرى كالفلسفة والتاريخ والمذاهب الفكرية ، ولكنه لم يكن يتعمقها ، ولهذا كان أخص ما يمتاز به شعره أنه كان ذا مسحة عربية صريحة» (٢) .

ولعل من أهم مصادر ثقافة حافظ المجالس التى كان يرتادها ويلتى فيها أعلام الأدب والصحافة والسياسة فى عصره .

وينفى عبد الحميد سند الجندى ما قيل عن إتقان حافظ اللغة الفرنسية بقوله : «فلو كانت درايته بالفرنسية طيبة ، لنضحت على شعره ، ولظهر فيه أثر الثقافة الغربية كما نرى فى شعر شوقى ، ولكنك تجد مسحة عربية خالصة فى ديباجته ، وفى جوه ، وفى معانيه وأغلب الظن أنه لم يكن يحسنها» (٣) .

أما إنتاج حافظ إبراهيم الشعرى ، فأغلب الظن أن قدراً غير يسير منه قد ضاع أو أخفى عمداً ، ويمكن أن يساق بين يدى هذا الزعم بعض ما ورد مؤيداً فى سيرة الشاعر :

* من ذلك أن حافظ إبراهيم ـ كما يذكر أحمد أمين فى مقدمة الطبعة الأولى للديوان ـ كان «غير حريص على تدوين شعره ، فيكتبه فى ورقة حينما اتفق ، ويلقيها أيضاً حينما اتفق ، فضاع كثير منه ، ولولا فضل الصحف والمجلات فى نشره والاحتفاظ به ، لما بقى من شعره إلا القليل» (٤) .
* ومن ذلك أن ضرورة الحياة ألجأته فى كثير من الأحيان إلى الصمت ، أو إلى إخفاء ما ينظم ، حرصاً على وظيفته ، أو خوفا من السجن ؛ يقول أحمد أمين «ومن ثمّ كانت هذه الفترة فى حياته ـ وما أطولها ـ فترة نضوب فى شعره ... ، ولعل أيام بؤسه الأولى روعته وأفزعته حتى قامت شبحا دائما أمام عينيه ، تنذره بالويل والثبور وعظائم الأمور ، إن هو أصيب فى منصبه أو مس فى مرتبه» .

«ولعل ذلك الخوف لازمه بعد خروجه من وظيفته بإحالته إلى المعاش ، إذ ألف حب الأمن واعتاده ، وعقد عليه ، حتى لقد أنشدنى قبيل وفاته قصيدته التى مطلعها :

قد مر عام يا سعاد وعام
وابن الكنانة فى حماه يُضام

وكانت نحو مائتى بيت يصف فيها وزارة إسماعيل صدقى باشا ،فأشرت عليه ـ والكلام لأحمد أمين ـ أن ينشر بعضها ، أو يكتبها ، أو يمليها ، أو يحتفظ بها بأى شكل من الأشكال ، فقال : «إنى أخاف السجن ولست أحتمله» .

* ومن ذلك أخيراً أنه على الرغم مما كان يعرف عن حافظ إبراهيم ، من الظَّرف وحب النوادر والفكاهة ، فإن هذه النوادر تقل فى شعره ؛ ويعلل أحمد أمين ذلك بعدة أسباب ، منها «أن الناس كانوا ينظرون إلى هذه النوادر ، كأنها من الأدب الشعبى الذى لا يصح أن يترقى إلى الأدب الأرستقراطى ، ولذلك قلّ أن يدخلوا ـ حتى الآن ـ فكاهتهم ونوادرهم فى الأدب ، كما احتقروا القصة ، واحتقروا ألف ليلة وليلة ، وقصة عنترة ونحوها ، ولم يعرها الأدباء الراقون اهتماما إلا فى الأيام الأخيرة ، فكان حافظ إذا قال شعراً فى فكاهة أو مزح عده من سقط متاعه ، ولم ينظر إليه عندما يتخير شعره للنشر أو التدوين» (٥) .

وتثير الدراسة اللغوية لعمل شعرى وتعريضه لنوع من الأحكام يحمل فى طياته شيئاً من التصويب أو التخطئة ، تثير هذه الدراسة فى الأذهان ما شهدته البيئة العربية من خلاف بين النحاة والشعراء ، حول بعض ما عده النحاة ترخصا فى الإعراب أو التصريف فى استخدامات الشعراء .

أما الآن فإن الصراع يقف فى ساحته النقاد وعلماء اللغة كل فى جانب ؛ فكثير من النقاد ينكرون الدور الذى يمكن أن تسهم به المناهج الحديثة فى علم اللغة فى تفسير الأعمال الأدبية ، ويعدون ذلك تدخلاً لا مبرر له فى عملهم .

«وعلى أية حال فإن من الواضح الآن ، أن الصراع بين الناقد واللغوى هو فى الغالب نتيجة لسوء الفهم ، فالناقد يتجاهل استنباطات اللغوى ، واللغوى يتجاهل الملاحظات الشعورية التى يدلى بها الناقد ، فاللغوى مشغوف بإبراز ما فى مقولات الناقد من الغموض والتعميم ، إلى درجة تجعلها غير ذات أهمية تذكر ، والناقد يفترض أن التحليل اللغوى الجامد لنص من النصوص يدمره أو يفسد جماله بصورة بالغة»[٦] .

والذى ينتصر لعلماء اللغة ودعواهم ، يحتج بأن اللغة هى مادة الأدب وحامله ، مما يترتب عليه – فى رأيه – أن يكون للغوى الحق فى إصدار الأحكام الأدبية ، ويمكن كذلك القول باطمئنان إن النصوص الأدبية مقولات لغوية ذات دلالات خاصة تتكون من الأبنية اللغوية المتاحة وتقدم من خلالها . ومادام اللغوى يلتزم بالتصرف فى إطار نظامه – أى دراسة وتحليل بنية اللغة وما يتصل بها من نظم فرعية ، مادام يفعل ذلك ، فإنه يصبح من السهولة بمكان أن نخطو إلى نقطة نتمسك عندها بأن اللغوى ، فى تعامله مع المقولات الأدبية – إنما يتعامل فى الوقت نفسه مع ظواهر تلائم هذا النظام وتنتمى إليه ، وعلى ذلك فإنه – أى اللغوى – يجد ما يؤيد تدخله فى تحليل النصوص الأدبية .

ويفترض هذا الفريق – بادئ ذى بدء – أن الأدب لغة ، ومن ثمَّ فإنه خاضع بطبيعته للتحليل اللغوى ، الذى يمكن أن يضيف إلى وصف النصوص الأدبية .

ولعل الرأى الأجدر بالقبول فى هذا الصدد ، هو القائل بأن الصعوبة هنا ناشئة عن القصور فى فهم دورىْ كل من اللغوى والناقد ، وأن نظام علم اللغة لن يحل على الإطلاق محل النقد الأدبى ، أو يغير بشكل حاد من أساس مقولاته ، حتى يصبح شكلاً نافعاً ذا معنى من أشكال المعرفة الإنسانية ، فالسمة الغالبة والأساسية للدراسات اللغوية الحديثة أنها تسعى لأن تكون «علما» منضبطاً والسمة الأساسية للأدب أنه يعنى بالقيم ، وهذه ليس من اليسير «تطويعها» للمنهج العلمى .[٧]

وفى مقام الانتصار لعلم اللغة ومناهجه ، هناك من يؤكد دور عناصر التحليل اللغوى ومصطلحاته ، باعتبارها عمدا أساسية للدراسة الأسلوبية ؛ فوصف جملة من الجمل بأنها مركبة أو معقدة Complex يمكن عده حكماً أسلوبيا ، كما أن اصطلاح «معقد» من المفردات التقليدية للأسلوبية ؛ كذلك ينتمى وصف جملة من الجمل بأنها شاذة أو غير صحيحة نحويا Ungrammatical ، أو بأنها غير مقبولة Unacceptable ، ينتمى مثل هذين الضربين من الوصف إلى الاصطلاحات التقليدية للأسلوبية .

وإذا سلمنا بأن معظم الأدباء – إن لم يكن جميعهم – يعمدون إلى ضرب من اختيار بنى معينة تشيع فى أثناء أعمالهم ، فإنه يمكننا التسليم كذلك بأن فى مكنة الأديب إحداث تنويع فى هذه البنى ، يتبعه تنويع فى الأسلوب ، وغالبا ما ينشأ التأثير الأسلوبى Stylistic effect عن تحوير طفيف فى البنية التركيبية[٨]

فالتكامل بين دورَىْ الناقد وعالم اللغة ضرورى وطبعى ، ولا مجال للقول بأن أحدهما يغنى عن صاحبه أو يغزو حِمىً له حراما .

الدراسة النحوية

الجملة الاسمية – موضوع الدراسة – هى التى يتقدم فيها الاسم ، ويخبر عنه باسم مفْرد أو بفعل ، أو بجملة اسمية ، أو بشبه جملة ، وذلك هو رأى البصريين ، أما نحاة الكوفة فقد جوزوا إعراب الاسم المتقدم على الفعل فاعلاً مقدما[٩] .

وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيم الجملة على نحوين :

الأول :تقسيم بحسب المعانى العامة ، وهى الإثبات والنفى والتوكيد ؛ وقد انقسمت الجملة الاسمية المثبتة انقساما داخليا إلى كل من البسيطة ، وهى التى لم يسبقها فعل أو حرف من النواسخ ، والجملة المنسوخة ، وهى التى سبقها أحد الأفعال أو الحروف الناسخة .

الثانى : تقسيم داخلى تفصيلى لكل من الأنواع الثلاثة ، يتضمن الأنماط الرئيسية التى يشملها كل نوع ، والأشكال التى تندرج تحت كل نمط .

وباستعراض الأنماط والأشكال التفصيلية – التى تمثل تجريداً لاستخدامات الشاعر – يمكن أن نلاحظ ما يلى :

أولا : الجملة المثبتة

تركيب يشمل مجموعة من الأنماط ، يندرج تحت كل منها عدد من الأشكال ، تتنوع بحسب ما يعرض لكل من طرفَىْ الإسناد فيها من تقديم أو تأخير أو تخصيص أو تعريف أو تنكير .

وقد لوحظ – من خلال الإحصاء – أن أكثرها وروداً هو الشكل الثانى الذى أخبر فيه عن المبتدأ المعرفة بنكرة ، ويتفق ذلك مع ما نص عليه بعض النحاة من أن ذلك هو الأصل ، كما أن نسبة وروده فى ديوان حافظ تكاد تساوى نسبة وروده فى كل من المفضليات والأصمعيات

أمثلة :

تبسم المصطفى فى قبره جذلا
لما سَمَوْت إليها وهى مِعْطالُ
(١ / ٦ / ٣)

وأشكالها شتى فهذا منظم
وذلك منثور وذاك مقبَّبُ
(١ / ١٧ / ١١)

ويأتى الابتداء بالنكرة فى ديوان حافظ فى المرتبة الثالثة من حيث نسبة الورود فى باب الجملة المثبتة البسيطة ، بعد كل من الابتداء بالمعرف ، وحذف المبتدأ ، ويمثل المبتدأ النكرة الذى تقدم عليه شبه

جملة أكبر نسبة ورود بالنسبة لأشكال هذا النمط .

أمثلة :

يـا هماما فى الزمـان لـه
همةٌ دقّتْ عن الفطن
(١ / ٣ / ٧)

وفى حديث فتى غسان موعظة
لكل ذى نعرة يأبى تناسيها
(١ / ٨٢ / ٩)

وثم شكلان من أشكال الابتداء بالنكرة فى المفضليات والأصمعيات لم يرد أى منهما فى ديوان حافظ وتجريدهما :

١ ـ لولا + مبتدأ نكرة + خبر.
٢ ـ واو رُبَّ + مبتدأ نكرة + خبر جملة .

ويمكن القول إن الأشكال التى تحقق فيها نمط الابتداء بالنكرة فى ديوان حافظ إبراهيم لم تستغرق إلا حالات محدودة من تلك التى صرح النحاة فيها بجواز الابتداء بالنكرة ، فضلاً عن أن أغلبها استغرقه شكل الابتداء بالنكرة المسبوقة بمختص (ظرف أو جار ومجرور) .

ويمثل حذف المبتدأ المرتبة الثانية من حيث نسبة الورود التى استغرق معظمها الحذف الجائز ؛ ومن أمثلة ذلك :

نفوس لها بين الجنوب منازل
بناها التقى واختارها الحب معبدا
(١ / ٧ / ٥)

أيموت (سَعْدٌ) قبل أن نحيا به؟
خطب على أبناء مصر جليلُ
(١ / ١١ / ٣)

أما الحذف الواجب للمبتدأ فى ديوان حافظ فقد اتخذ صورة المصدر النائب عن فعله ، ومن أمثلته :

صراعٌ وعَدْوٌ بعيد المدى
ووثبٌ يكاد ينال السُّها
(١ / ٢٢٦ / ٦)

أنجاةٌ من القطار ، من الجسـ
ـر من النهر ، جل رب الأنام
(١ / ٢٨٦ / ٣)

وتبقى مسألة تقديم الخبر وتأخيره ، وحالات الوجوب والجواز فى كلٍّ ، وهنا نشير إلى أمرين :

الأول : أن تقسيم الجملة الاسمية إلى مثبتة ومؤكدة اقتضى إدخال بعض مسائلها ، من حيث تقديم أحد ركنيها على الآخر أو تأخيره ، فى الأبواب التى تناسب معانيها ، وذلك مثل المبتدأ أو الخبر الواقعين فى أسلوب قصر أو حصر ، فهذان يبحثان فى باب الجملة المؤكدة ، ومثلها المبتدأ والخبر الواقع بينهما ضمير الفصل .

الثانى : أن بعض مسائل التقديم والتأخير تمت دراستها فى باب الجملة المثبتة ولكن ضمن أنماط أخرى ؛ فالخبر الواجب تقديمه على المبتدأ النكرة ، والخبر الواجب تأخيره عن المبتدأ إذا كان نكرة تدل على دعاء ، قد بحثا ضمن نمط الابتداء بالنكرة .

وقد حقق نمط تأخير الخبر وجوبا أقل نسبة ورود فى ديوان حافظ إبراهيم ، بالمقارنة بغيره من أنماط الجملة المثبتة البسيطة ، فى حين خلت منه المفضليات والأصمعيات ، أما تقديم الخبر فقد جاء فى المرتبة الرابعة فى ديوان حافظ ، وغلبت عليه تراكيب التقديم الجائز ، مثل مجيئه ـ أى الخبر ـ شبه جملة والمبتدأ معرفا ، أو مجيئه نكرة والمبتدأ معرفاً ؛ وزادت نسبة وروده فى المفضليات والأصمعيات عنها فى ديوان حافظ زيادة يسيرة .

أمثلة :

إن مَجدِى فى الأولياتِ عريقٌ
مَن له مثل أولياتى ومجدى
(٢ / ٩١ / ٦)

أين الشباب الذى أودعت نضرته
أين الخِلال ـ رعاك الله ـ والشيم
(٢ / ١٦٣ / ٨)

فمن أنا بين ملوك الكلام
ومن أنا بين كِرامِ الحسب
(١ / ١٧٦ / ٢)

* * *

أما الجملة المثبتة المنسوخة ، فنكتفى منها بما نسخته «كان» ، ويلاحظ بشأنها ما يلى :

أولاً : لم يرد اسم كان بلفظى الماضى والمضارع نكرة فى ديوان حافظ ، فى حين ورد نكرة فى المفضليات والأصمعيات متخذاً ثلاثة أشكال .

ثانيا : لم يرد فى ديوان حافظ تراكيب تقدم فيها اسم كان عليها إلا شبه جملة فى حين تقدم ـ وهو اسم ـ فى المفضليات والأصمعيات .

ثالثا : لم يرد فى ديوان حافظ تراكيب حذفت فيها كان مع أحد معموليها أو كليهما ، فى حين ورد حذف كان مع اسمها فى المفضليات والأصمعيات .

رابعا : يدل التركيب : كان + اسم (مذكور أو محذوف) + خبر جملة فعلية ذات فعل مضارع ، على ما يمكن أن يطلق عليه «الماضي المستمر» .

أمثلة :

قد كان حِلم رسول الله يؤنسها
فجاء بطش (أبي حفص) يُخَشِّيها
(١ / ٩٥ / ٩)

قـد كـان يحميهـا كما
تَـحـمِي مجاثِـمـهـا الـعُـقـابُ
(١ / ٣٠٥ / ٤)

كنت تعطى فمالك اليوم تُعطى
أين بانيك ؟ أين رب المكان ؟

خامساً :يدل على ما يمكن تسميته «الماضي البعيد» كل من التراكيب :

(أ) كان + اسم + خبر جملة فعلية ذات فعل ماض مسبوق أو غير مسبوق بقد .
(ب) كان + اسم (ضمير الشأن) + خبر جملة فعلية ذات فعل ماض .

أمثلة :

وقـد كـنـا جـعـلـناهـا زمـامـا
فوا لهفى إذا قُـطِـعَ الـزمـام
(٢ / ٥٧ / ٨)

دمـعـة مـن دموع عهد الشبابِ
كـنـت خـبـأتها لـيـوم المصـاب
(٢ / ٢٣٨ / ٤)

وقيل خالفت يا (فاروق) صاحبنا
فيه وقد كان أعطى القوس باريها
(١ / ٨٦ / ٦)

* * *

ثانياً : الجملة المنفية

تحقق هذا النوع فى ديوان حافظ من خلال أربعة أنماط ، كان أكثرها وروداً الجملة المنفية بـ«ليس» ، ويليه المنفية بـ«لا» ، ثم المنفية بـ«ما» ، ثم المنفية بـ«لات» . وتفرد الديوان بثلاثة أشكال للجملة المنفية بـ«ليس» هى :

١ ـ ليس + خبر شبه جملة مقدم + اسم مصدر مؤول :

أهلا بمولاى الرئيس وليس من
شرف الرئاسة أن أراك وكيلا
(١ / ١٧٢ / ١)

شمتوا كلهم وليس من الهمـ
ـة أن يشـمت الورى فى طريـد
(٢ / ٤٣ / ٥)

وقلت لهم للشيخ فينا مشيئة
فليس لنا من دهرنا ـ ما نازل
(٢ / ١٢٥ / ٧)

٢ ـ ليس + اسم (ضمير الشأن محذوف) + خبر جملة فعليّة :

خـالـدَ الآثـار لا تخش البلى
لـيس يبلى من له ذكر خلدَ
(٢ / ١٩٨ / ٢)

وأرصدوا لى رقيبا ليس يخطئه
هجس الفؤاد إذا حاولتُ ذكراك
(٢ / ٢٥١ / ٤)

٣ ـ ليس + اسم (محذوف) + خبر جملة فعلية :

وليهـنِىْ الـبـدوىّ أن صـديقه
عـن وده المعـهـود لـيس يحول
(١ / ٧٦ / ٨)

فى طىٍّ شدته أسرار مرحمة
لـلـعالمين ولكـن ليس يفشيها
(١ / ٩٤ / ٩)

أما استخدام «لا» فقد تعددت أشكاله بتعدد أحوال «لا» نفسها ، وكان أكثر أحوالها وروداً فى ديوان حافظ عاملة عمل ليس ، ولم يختلف الأمر كثيراً فى شأن «ما» ؛ فقد عملت عمل ليس فى بعض التراكيب وأهملت فى تراكيب أخرى ، وكان أكثر أشكالها وروداً فى الديوان ذلك الذى تقدم فيه الخبر وهو شبه جملة وتأخر الاسم .

أما «لات» فإن نمطها قد تحقق من خلال شكل واحد ، هو المنصوص عليه فى كتب النحاة محذوف الاسم وخبره لفظ «حين» .

قال الرئيس لها لقول بعده
بـــاع تــطـول ولا لمدح رونق
(١ / ٤٢ / ٨)

قل للفقير إذا سألت فلا تخف
ردًّا لها فى السـاحـتين بخيـل
(١ / ٧٥ / ٧)

ليت شعرى هل لنا بعد النوى
من سبيل للّقا أم لات حينْ
(١ / ٢٤٥ / ٧)

لا خـــلٌّ بـــعـــدك مؤنس
نـــفسى ولا قـــلب رحيم
(١ / ١٧٤ / ١٢)

فلــنــتــنــا ذلك المكـــان خلاءً
لا رقــيــبــا يخشى ولا نــمّــامــا
(١ / ٦ / ٤)

لا أنت تقصر لى ولا أنا مُقْصِر
أتعبتنى وتعبت ، هل من يحكمُ ؟

. . .

ثالثاً : الجملة المؤكدة

وأكثر أنماطها وروداً هو الجمل المؤكدة بالأداة «إنَّ» ثم «أنَّ» بنفس الترتيب وبنسبتين متقاربتين ، ويلى هذا النمط ما لحقت اللام فيه خبر «إنَّ» .

وانفرد ديوان حافظ بالنمط الذى أكدت فيه الجملة الاسمية من خلال تراكيب خاصة .

وقد جرينا فى تحديد أنماط الجمل المؤكدة على ما تعارفه النحاة من عد «أنَّ» حرفا دالاً على التوكيد مثل «إن» تماما ، وهنا نلاحظ ما يلى :

(أ) ميز النحاة بين «إنّ» و «أنّ» بأمرَيْن : الأول موقع كل منهما فى الجملة والثانى عملها . وتميزت «إنّ» بضرورة تصدر الجملة ، وبأنها تعمل فيا بعدها ، إذ إنها بمنزلة الفعل لا يعمل فيها ما يعمل فى «أنَّ» ، «كما لا يعمل فى الفعل ما يعمل فى الأسماء» (كتاب سيبويه ٣ / ١٢٠) أما «أن» فهى اسم ، وما عملت فيه صلة لها ، وتكون «أنَّ» اسما (نفسه ١١٩) .

(ب) أن كلام سيبويه بشأن إمكان إحلال إحداهما محل الأخرى يقوم فى الأساس على تقديم استئناف فى الكلام لا على ترادف معنييها . (نفسه ١٢٢ وما بعدها) .

(جـ) أن اشتراك الاثنتين فى نصب الاسم ورفع الخبر فى الجملة الاسمية ، جعل النحاة يسوون بينهما فى الدلالة على معنى «التوكيد» ، رغم ثبوت هذا المعنى لإحداهما من الأخرى وهى «إنَّ» ، بل إن بعض النحاة يؤكد ترادفهما . يقول المبرد (المقتضب ٤ / ١٠٧) : «وإنَّ» و«أنَّ» مجازهما واحد ، ولذلك عددناهما حرفاً واحداً .

وذهب بعضهم إلى أنه لا تعارض بين كون «أن» تقع مع معموليها فى تأويل مصدر ، وبين نسبة التوكيد إليها . فى كتاب سيبويه ٣ / ١٢٤ هامش «السيرافى : لأنهما جميعاً للتوكيد . ويجريان مجرى واحداً» ؛ وفى حاشية الصبان (١ / ٢٧٠) : «ولا ينافى كون المفتوحة للتوكيد أنها بمعنى المصدر ، وهو لا يفيد التوكيد ، لأن كون الشئ بمعنى الشئ لا يلزم أن يساويه فى كل ما يفيده» .

ومن أمثلة التوكيد باستخدام تراكيب خاصة فى ديوان حافظ إبراهيم :

وأنّــــه وِردٌ لا بُــــدَّ مورده
من المنيــة لا يـعـنـيـه ساقيها
(١ / ٨١ / ٦)

فونَتْ وفى شرع الــــتـــنـــا
حــر من وفى لاشك خاسر
(١ / ٢٩٤ / ٤)

دلالات التراكيب

يميز بعض الباحثين الجملة الاسمية بأنها التى يدل فيها المسند على الدوام والثبوت ، أو يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً ثابتا غير متجدد ؛ وهذا التمييز يستثنى النوع الذى يخبر فيه بالفعل ، ويضمه إلى الجملة الفعلية ، وذلك رأى الكوفيين . والحق أن الجملة الاسمية يمكن أن تدل على معنى الزمن وبدرجات متفاوتة حتى لو استغنينا عن الإخبار بالفعل ، وإدخال أحد الأفعال الناسخة على الجملة الاسمية ؛ فهناك قرائن فى الجملة تشير إلى بعض الأزمنة ، كالألفاظ الدالة على الزمن صراحة مثل «اليوم» ، «غدا» وأمثالها ، كما أن اسم الفاعل ـ كما ينص سيبويه (١ / ١٦٤ ، ١ / ١٣٠) يساوى فى المعنى والعمل الفعل المضارع المخبر به فى مثل قولنا : هذا ضاربٌ زيدا غدا ، وكذلك «كان زيدٌ ضارباً أباك»فإنما تحدث أيضاً عن اتصال فعل فى حال وقوعه ، وكان موافقا زيداً ، فهذا جرى مجرى الفعل المضارع فى العمل والمعنى منونا» . وكما يدل اسم الفاعل منوناً على ما يدل عليه الفعل المضارع من زمنَىْ الحال والاستقبال ، يدل الخبر المعرف بأل إذا كان وصفاً على زمن الماضى ، كما ينص سيبويه «وإذا قلت : هذا الضارب فإنما تعرفه على معنى : الذى ضرب» .

أما فى ديوان حافظ فقد أتى الخبر المعرف بأل على خبرين : الأول وصف كأسماء الفاعلين والصفات المشبهة ، والثانى : أسماء ذوات جامدة ، ومنها :

أصبحت كالدهرى أعبد شعره
وجبينه وأنا الشريف المعرق
(١ / ٤٢ / ٤)

وهو المجلى فى أســـــــــــا
لـيب الـفـصـاحـة والمـبـارى
(١ / ١١٧ / ٩)

انتم الناس قدرة ومضاء
ونهوضا إلى العلا واعتزاما
(١ / ٦١ / ١٠)

فهو ابن أكرم من سادوا ومن ملكوا
وهو الأب المقتدى للسادة النجب
(١ / ١٤ / ١٠)

ولم يتضح من تتبع أمثال هذه السياقات، أن هذا النوع من أنواع الخبر يدل على معنى الزمن الماضي، وهذا النوع يفيد فحسب اتصاف المبتدأ به على سبيل الإخبار التقريري الذي لا مدخل للزمن فيه.

أما الإخبار بالاسم الموصول فقد حمل في بعض التراكيب الدلالة على الماضي، كما حمل في تراكيب أخرى الدلالة على الحال.

ومن أمثلة الضرب الأول:

فهما اللذان تكفلا
عنا بعد القارعة
(١ / ١٤٣ / ٣)

فهو الذي ابتدع الربا
وأقام رُكْنَ الفجَّرِ
(١ / ١٩٤ / ١)

ومن أمثلة الضرب الثاني:

ولذيذ الحياة ماكان فوضى
ليس فيها مسيطر أو أمير
(١ / ٢٣٢ / ٣)

لبيك نحن الألى حركت أنفسهم
لما سكت ولما غالك العدم
(٢ / ١٦١ / ١٠)

يا مصر حسبك ما بلغت من المنى
صدق الرجاء وصحت الأحلام
(٢ / ١٨٧ / ٩)

والسياق في التراكيب السابقة هو الذي يخلع معنى المضي أو المضارعة على الاسم الموصول فهو نفسه بمعزل عن السياق لا يحمل هذا المعنى أو ذاك، كما لا تحمله جملة الصلة الفعلية أيا كانت صيغة فعلها.

وعلى مستوى اخر، يتميز الإخبار بالمعرف والاسم الموصول، بضرب من توكيد علاقة الإسناد، فالاسم الموصول «جئ به ليفصل بين أن يراد ذكر الشئ بجملة قد عرفها السامع له، وبين ألا يكون الأمر كذلك» (دلائل الإعجاز ٢٢٣).

أما موضوعا الحذف والتقديم، فإن التشبث بهما يسوقنا إلى القول باستبعاد فكرة الأصل عن ترتيب عناصر التراكيب المختلفة في اللغة، فلا يقال مثلا إنَّ الأصل في تراكيب الجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ ـ أو المسند إليه، ويليه الخبر ـ أو المسند، ومعنى ذلك أن المسند إليه لم يتقدم هنا أو يحذف هناك، لضرورة نحوية بل مراعاةً للسياق، أو مقتضى الحال، مع شئ من التوسع في المقصود بالحال لتشمل ـ إلى جانب حال المخاطب ـ حال المتكلم، أو الكاتب، وضرورات التعبير ويمثل احتمال وضوح المحذوف من السياق، لذكره أو لكونه موضوع الكلام، الصورة الشائعة لحذف المبتدأ في ديوان حافظ، ومن أمثلة ذلك:

فإذا ما سألتني قلت عنهم
أمة حرة وشعب أسير
(١ / ٢٣٢ / ٤)

بسمةٌ تجعل الجبان شجاعاً
وتعيد البخيل أكرم نال
(١ / ٣١ / ٧)

وديعةٌ ردت إلى ربها
ومالك الأرواح أولى بها
(٢ / ٢٤٦ / ٥)

ويمكن أن يقال عن التقديم والتأخير كلام يشبه ذلك، فقد جعلت كتب البلاغة تتخذ معياراً يتصف بالمرونة والتعميم في بيان اعتبارات التقديم والتأخير، وهو «الأهمية» ولهذه الأهمية صور تتراوح بين الالتزام بالقاعدة وتشويق السامع إلى ما تأخر ذكره. وقد اندرجت كثير من صور التقديم والتأخير تحت معنى التوكيد، وهو من المعاني العامة التي افترض وجودها أولاً، ثم كان السعي وراء مبررات هذا الوجود وصوره. وربما كان اطراح مثل هذه المنطلقات في التعامل مع النصوص الأدبية، داعيا إلى إيجاد فهم أكثر وعيا لدلالات التراكيب المختلفة، يبرأ من تلك المقولات العامة كمراعاة مقتضى الحال، والمعاني العامة كالتوكيد، ويبدأ من التراكيب ذاتها.

هوامش

(١) انظر: حافظ إبراهيم شاعر النيل، د. عبد الحميد سند الجندي ١٢، ١٣.
(٢) السابق.
(٣) نفسه ٧٤.
(٤) مقدمة الطبعة الأولى ٤٢.
(٥) مقدمة الطبعة الأولى ١٧.
(٦) Curtis W. Hayes, Linguistics. Chap. 16, p. 198 (edited by: Archibald A. Hill).
(٧) Ibid.
(٨) See: J. P. Thorne: New Horizons in Linguistics. Chap. 9, pp. 188, 189, 190.
(٩) انظر: حاشية الصبان ٢ / ٤٦، الرد على النحاة ١٠٣.

مفاهيم شعرية

عند حافظ إبراهيم

عبد الرحمن فهمى

لا نتوقع أن نجد عند حافظ نظرية فى الشعر كاملة أو غير كاملة ؛ فالرجل لم يزعم أنه صاحب مدرسة شعرية ، ولم يقحم نفسه فى معارك النقد الأدبى التى احتدمت بصورة خاصة فى النصف الثانى من حياته ، ولم نستطع أن نعثر له فى هذا المجال إلا على أجزاء من مقال ، ومن حديث صحفى ، وعلى قليل من التعليقات المروية التى يغلب عليها الطابع البلاغى أو الفكاهى ، بل إنه كان يضيق بالنقد الذى يريد أن يتعمق النص الأدبى إلى أبعد من مظهره الخارجى المريح . ويستشف هذا الضيق من نصيحته للأستاذ عبد الرحمن صدقى عندما علم أنه من أصحاب العقاد . (١) ومن رده على الدكتور طه حسين عندما أراد أن يناقشه فى قبر مصطفى كامل الذى أهاب به فى قصيدته أن يكبر ويهلل ويلقى ضيفه جاثيا (٢) .

ولكن لحافظ آراء فى الشعر مبعثرة فى ديوانه المنشور . وقد تتبعناها فى حوالى مائتين وأربعين بيتا مفرقة على أكثر من مائة وخمسين موضوعا من الديوان ، تحدث فيها عن قضايا شعرية متعددة . كالقديم والجديد . ومطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ولغة الشعر ، والعلاقة بين اللفظ والمعنى . ورسالة الشعر الاجتماعية . ومكانته ... إلى غير ذلك من الموضوعات التى يمكن أن تعين على تكوين صورة لمفهوم الرجل عن الشعر . وإن كانت ناقصة فى بعض أركانها . وقد كان حديثه فى هذه المواضع نصا صريحا حينا ، ومغلفا بالتشبيهات ، والمجازات حينا آخر ، ولكنه فى كلتا الحالتين كان صاحب موقف واضح من هذه القضايا ، مما يجعل لهذه الصورة لمفهومه الشعرى قيمة نقدية تعين على مزيد من فهم الرجل ، ومزيد من تقييم شعره ، وتلقى ضوءا أكثر على دوره بين شعراء عصره ، وأثره فى من تلاه من الشعراء ، ولعلها أيضا ــ وهذا ما آمل ــ تنصفه من بعض ما وجه إليه من نقد تراوح بين محاسبة قاسية على بعض شعره ، وبين إنكار تام لشاعريته .

ولكننا نحب ــ قبل أن نبدأ فى تتبع آرائه فى الشعر ــ أن نقدم بين يدينا ثلاث ملاحظات :

أولاها أن ما يقوله الشاعر لايعنى أنه يؤمن به كله ، وأن مايؤمن به لايعنى أننا سوف نجد له كله أصداء واضحة فى شعره ، فقد يردد الشاعر آراء فى الشعر مجاراة للجو السائد أو التيار الغالب فى الحياة الأدبية ، وبخاصة إذا كانت هذه الآراء من بين المسلمات التى رسخت فى أذهان العصر ، أو كانت على العكس آراء ثائرة على هذه المسلمات بشرط أن تكون الحركة النقدية المنادية بها قوية الأثر فى

توجيه الرأى الأدبى العام . وقد عاش حافظ فترة خصبة من الناحيتين ، ناحية المسلمات وناحية الحركات الثورية ؛ فقد ولد وشب فى فترة شاع فيها أن ما فعله البارودى من العودة بالشعر إلى جزالة العباسيين والأمويين هو الطريقة المثلى التى ينبغى أن يتبعها كل شاعر . ثم عاش النصف الثانى من حياته ـ وهو فترة نضجه ـ وسط دوامة عنيفة من الاتجاهات الجديدة التى ترفض مفهوم العودة إلى القديم ، وتقدم ـ فى صخب ـ مفاهيم وآراء استقتها من دراسة الآداب الأوروبية . ولا نعنى بهذا مدرسة الديوان فقط ، فقد كانت هناك اتجاهات أخرى لاتقل عنها ضجيجا وصخبا ، وإن كانت تخالفها فى المنبع وفى الغاية ، لطه حسين وهيكل وسلامة موسى مثلا . وقد عاصر حافظ كل هذه الاتجاهات ، وارتبط بأصحابها بروابط تتفاوت بين مجرد المعرفه السطحية وبين الصداقة التى تدفع إلى الإيثار والمودة كما وصفها طه حسين. [٣]

وإذا لاحظنا أن حافظ إبراهيم كان يغشى المنتديات الأدبية ومجالس الأدباء فى الصالونات والمقاهى ودور الصحف ، ويفعل هذا بصورة دائمة ، وإن كان ، فى نفس الوقت ، ذا حافظة لاقطة لما يسمع ، وذا روح جمعية تجعل من عقله ونفسه وقلبه مرآة لمجتمعه[٤] ؛ وإذا لاحظنا أيضا أن بعض أصحاب هذه الحركات النقدية الثائرة كانوا أميل إلى حافظ من شوقى ، وأكثر تقديرا لشاعريته ولشخصيته الواضحة الصريحة من تقديرهم لشخصية شوقى الملتوية المعقدة[٥] ، وأن هجومهم على شعر حافظ كان رفيقا أقرب إلى العتب منه إلى الهدم والتسفيه كما فعلوا مع شوقى ـ إذا لاحظنا هذا جميعه لن يصبح من المستبعد أن يردد حافظ بعض آرائهم مجاراة لهم دون أن يؤمن بها كلها . وأن ما يؤمن به منها قد لاتعينه ملكاته الفنية وأدواته التعبيرية أو ظروف عصره أو كل هذا معاً ، على أن يطبقه فى شعره . ونتيجة لهذا فإننا قد نجد مفاهيم شعرية ينادى بها دون أن نجد لها صدى فى إبداعه الفنى . ولعل أوضح مثل على هذا أنه قرر فى سنة ١٩٢٩ أن «الشعر فن جميل»؛ وكان قراره هذا فى بيتين هما من أسخف النظم وأبعده عن الفن الجميل :

أضــــحى بخيب وكـــيلا
لـــنـــا ونـــعـم الوكــيـــل
فـلـيــنـــم الشعـــر بَـالا
فــالشـعـــر فـن جـمـيـل

وهو يعنى بالفن الجميل هنا كل ما نفهمه نحن الآن من مدلول هذا الوصف كترجمة للاصطلاح الفرنسى Beaux Arts . يدل على هذا ما جاء فى الديوان تقديما للبيتين «تهنئة لصاحب السعادة نجيب الهلالى بك . قال هذين البيتين مرتجلا عندما تولى وكالة المعارف للتعليم الفنى والفنون الجميلة سنة ١٩٢٩» .

هذا عن الملاحظة الاولى التى نقدمها بين يدى هذا البحث عن مفاهيمه الشعرية . أما الملاحظة الثانية فهى أن حافظا قد شغل بهذه القضايا الشعرية التى ذكرناها آنفا منذ وقت مبكر من حياته الفنية ؛ فى ديوانه المنشور ـ وهو مرتب ترتيبا زمنيا لحسن الحظ ـ نجده يواجه فى ثانى قصيدة (١٨٩٩) قضية المطلع التقليدى لقصيدة المدح العربية ، فيأبى أن يتابع القدماء فى وجوب افتتاحها بالتشبيب وبكاء الأطلال ، أو بوصف الخمر كما دعا إليه أبو نواس ، أو بتضمين القصيدة فخرا بنفسه، كما استن هذا أبو الطيب المتنبى . وبعبارة أوضح فهو يهدم كل التقاليد المتوارثة لقصيدة المدح ، سواء كانت مجمعا عليها كالتشبيب وبكاء الأطلال ، أو كانت ثورة عليها كدعوة أبى نواس التى لم يتابعه فيها أحد ، بل لم يتابعها هو نفسه ، أو كانت خصوصية فردية كفخر المتنبى ؛ فيهنئ الشيخ محمد عبده ويمدحه مفتتحا قصيدته بهذا الرفض للافتتاحية التقليدية :

سـلـغـتك لم أنسب ولم أتـغـزل
ولَمّا أقف بين الهوى والتذلل
ولما أصف كأسا ، ولم أبك منزلا
ولم أنـتـحـل فـخـرا ولم أتبَّل

فعل هذا فى سنة ١٨٩٩ كما أشرنا ، وظهر هذا الموقف مرات عدة خلال حياته الشعرية ، حتى عاد إليه بعد ثمان وعشرين سنة ، فقال فى سنة ١٩٢٧ وهو يبايع أحمد شوقى بإمارة الشعر ، وهى قصيدة مدح فى جوهرها :

ملأنا طباق الأرض وجدا ولوعة
بـهـنـد ودعـد والـربـاب وبـوزع
وملت بـنـات الشعر منا مواقفا
بـسـقـط الـلـوى والرقمتين ولـعـلـع

ولكن ما ينبغى التوقف عنده هو أن موقفه فى أثناء هذه السنين يتطور ، فيزداد وضوحا وتبلورا ، ويزداد جرأة فى مواجهته ، ويهتدى إلى السبب الحقيقى ـ أو ما يخيل إليه أنه الحقيقى ـ فى هذا الرفض ؛ فبينما نراه يعلل موقفه فى سنة ١٨٩٩ تعليلا ساذجا ، هو أقرب إلى الاعتذار منه إلى المواجهة الرافضة :

فلم يبق فى قلبى مديحك موضعا
تجول به ذكرى حبيب ومنزل

نراه فى سنة ١٩٢٧ يواجه القضية فى وضوح ويهاجم هذه التقاليد محملا إياها جريرة تخلف الشعر وتخلف الأمة :

وأقوامنا فى الشرق قد طال نومهم
وما كـان نـوم الشعـر بـالمتـوقـع

فلنتنبه ونحن نتابع رصد مفاهيمه الشعرية إلى ما يطرأ عليها من تطور ؛ لأنه يمثل استجابة الشاعر واستجابة العصر كله للحركات النقدية التى أشرنا إليها فى الملاحظة الأولى ، ويفسر فى نفس الوقت ما ذكره لطفى السيد فى تعليقه على حافظ وشوقى بعد وفاتهما[٦] .

وأما الملاحظة الثالثة بين يدى هذا البحث فهى أن ديوان حافظ المنشور هو المرجع الذى اعتمدنا عليه فى رصد مفاهيمه الشعرية ، ولكن هذا الديوان لايمثل كل شعر حافظ فى رأى كثير من النقاد ولا يمثل فى رأيى أغلب هذا الشعر ؛ فليس من المعقول أن تبنى مكانة حافظ فى حياته على هذه الكمية من الشعر التى يضمها هذا الديوان

وليس من المعقول ـ إذا وضعنا فى اعتبارنا ما خلفه شوقى من شعر ومسرح وشعر منثور وروايات نثرية ـ أن ينافسه حافظ هذه المنافسة التى جعلت اسميهما يرتبطان على الألسنة ارتباط (زفتى وميت غمر، وسميط وبيض، وعسل وبصل) على حد تعبير حافظ نفسه. كذلك ليس من المقبول أن يفضل طه حسين والعقاد حافظا على شوقى استنادا إلى هذا الديوان الذى لايقف أمام ديوان شوقى لاكمّا ولاكيفا. ولابد ـ فيما أعتقد ـ أن معاصرى حافظ قد سمعوا من شعره أكثر وأفضل مما بين أيدينا اليوم فى الديوان. وفى حياة حافظ [٧]، وفيما حدثنا به معاصروه [٨]، بل فى بعض قصائد الديوان نفسه [٩]، ما يعزز هذا الاعتقاد، وهو أن حافظا قال فى حياته شعرا كثيرا، ولكن لم ينشر فى الصحف كل ما قال، ثم جاء جامعو الديوان ـ الذى ظهر بعد وفاته ـ فلم يوفقوا إلى العثور على كل ما نشر فى الصحف، وحتى هذه الإضافات التى ألحقت بالجزء الثانى فى الطبعة الثانية، لم تحط بكل ما فاتهم فى الطبعة الأولى.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن مارصدناه من مفاهيمه الشعرية من خلال قصائد الديوان لايمثل بالضرورة كل مفاهيمه، ومن ثم لايعتبر الأمر منتهيا، وعلينا أن نضع فى حسابنا أن هذه المفاهيم قد تتعرض للتعديل وللإضافة عندما يتهيأ للباحثين مستقبلا أن يجمعوا كل شعر حافظ، وحسبنا اليوم أن نقدم بعض مفاهيم حافظ الشعرية كما وردت فى الديوان، دون أن نجزم بأنها كل مفاهيمه أو أحدثها كما كانت فى الواقع.

° ° °

ما الشعر؟

يلفت نظر متصفح الديوان أن حافظا، الذى شغل بتلك القضايا الجزئية التى أشرنا إلى بعضها فى صدر المقال، لم يعن نفسه بالقضية التى هى أساس كل القضايا، وهى ماهية الشعر. وقد ذكرنا آنفا أنه وصف الشعر بأنه فن جميل، وهو يعنى بالفن الجميل كل المدلولات التى نفهمها نحن اليوم من الفنون الجميلة. ولكن هذا لا يعنى على الإطلاق أن ماهية الشعر قضية شغلته كما شغلته القضايا الجزئية. وهذا الحديث عن الفن الجميل ليس إلا ترديدا لما سمعه أو قرأه عن أصحاب الحركات النقدية التى ماجت بها الحياة الأدبية من حوله فى العشرينيات.وقد خرج حافظ من معطف البارودى إذا جاز لنا أن نستعير هذا التعبير، وتتلمذ على كتاب الوسيلة الأدبية للشيخ حسين المرصفى، الذى صدرت طبعته الأولى وحافظ فى الثالثة من عمره،إذا أخذنا بتاريخ ميلاده كما سننه الطبيب عند تعيينه فى دار الكتب [١٠]، وحضر فى صباه دروسا مفرقة غير منتظمة فى الجامع الأحمدى بطنطا، ونحن لانعرف يقينا ما هى تلك الدروس التى استمع إليها هناك، ولا ماذا قرأ بالتعيين فى كتب الأدب التى قيل إنه قرأها كالأغانى والأمالى، ولكننا نرجح أن هذه الكتب وتلك الدروس لم تدفعه إلى التساؤل عن ماهية الشعر، فإن البيئة الأدبية فى تلك الأيام لم تهتم بالتساؤل عن هذه الماهية، واكتفت بما توارثته عن القدماء. وحافظ ابن بار لبيئته. ثم إن الظروف لم تتح له الاتصال بالثقافة الغربية فى منابعها كما أتاحت لزميليه شوقى ومطران.

بل وأكاد أجزم بأنه لوكان قد أتيح له الاتصال بالفكر الغربى لما بدّل هذا كثيرا فى موقفه الذى هو موقف العصر؛ فشوقى نفسه، وهو الذى أوفد إلى فرنسا ليعيش سنين فى أجوائها الثقافية لم يستطع أن يبعد كثيرا عن فلك المفاهيم العربية القديمة للشعر. وفى المقدمة التى كتبها للجزء الأول من ديوانه سنة ١٨٩٨، وبالرغم من نعيه فيها على المفاهيم القديمة وعلى التقاليد الشعرية المتوارثة، ذكر عبارات كثيرة تدل على أنه لايزال يدور فى فلك تلك المفاهيم والتقاليد؛ فالشعر صناعته «... الإخلاص فى حب صناعتى ...» والشعر ظرف الحكمة ومسلاة الهم ومنجاة من الغم «... فالشاعر من وقف بين الثرى والثريا ... يستفيد من جهة علما لاتحويه الكتب ... ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسليا فى الهم، ومنجيا من الغم، وشاغلا إذا مل الفراغ ...»والشعر «من كماليات العمران الأدبى»بل نراه يقرر فى صراحة لا تحتمل التأويل «أن الشعر لايخرج عن كونه أخبارا وحكمة». ومن الإنصاف له أن نذكر أنه كتب فى هذه المقدمة أن الشعر فن «... على أن الكل قد مارسوا الشعر فنا على جدة، واتخذوه حرفة، وتعاطوه تجارة.» [١١] ولكن نص عبارته يقطع بأنه يقصد بالفن ذلك المعنى الذى درج عليه القدماء وهو النوع والحرفة والصنعة، لا معنى الفنون الجميلة الذى ذكره حافظ بعد ذلك بتسع وعشرين سنة. فإذا كان هذا حال شوقى سنة ١٨٩٨ فلا يستغرب من حافظ أن يسقط ماهية الشعر من اهتمامه مكتفيا بترديد ما سمع أو قرأ أو حفظ من كلام القدماء والمعاصرين على تباينهم.

والبارودى، كما ذكرنا، هو أستاذ حافظ ومثله الأعلى، وقد كتب البارودى فى مقدمة ديوانه مفهوما للشعر يهوّم فى ضباب التشبيه والمجاز «والشعر لمعة خيالية، يتألق وميضها فى سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورا يتصل بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدى بدليلها السالك.» [١٢] ولو تخلص هذا المفهوم من التهويمات البيانية لتجلى عن إدراك للعملية الإبداعية فى الشعر تقترب إلى حد كبير من مفهومنا المعاصر للفن من حيث إنه تعبير عن وقع الوجود على الوجدان. وقد ترجم الدكتور زكى نجيب محمود كلام البارودى إلى لغة علم النفس فقال، بعد أن أورد النص «فخطوات الخلق الشعرى عنده هى: فكر فقلب فلسان، وهى خطوات لو وضعناها بلغة علم النفس لقلنا أنها: إدراك فوجدان فنزوع.» [١٣]

ومن جهة أخرى، نجد كتاب الوسيلة الأدبية، وهو الذى تتلمذ عليه كل ناشئة العصر من الأدباء، ومن بينهم حافظ [١٤]، يعرف الشعر بالماصدق، ولا يفرق بينه وبين النظم، فيقول: «النظم، ويقال له القريض وقرض الشعر، وهو علم يبين كيفية النظم فى الأغراض المختلفة، من حكم ووعظ ونسيب ومدح وعتب وتعطف وتأديب وغير ذلك.» [١٥] وهذا التعريف يدل على أن المرصفى لم يشغل نفسه بالبحث عن مفهوم الشعر، أو عن مفهوم جديد غير مفهوم القدماء، يتفق مع تلك الطاقة المتفجرة فى شعر البارودى، الذى وضح لكل ذى أذن تسمع وعين تقرأ أنه شئ جديد ومختلف عن الشعر السائد خلال خمسمائة سنة قبله. ولقد تنبه المرصفى إلى

هذه الطاقة الجديدة بغير شك ؛ فقد كان أستاذا مباشرا للبارودى ، قدمّه للحياة الأدبية بما نشر من مختار شعره فى كتابه ، بل إننا نجد فى الوسيلة الأدبية جهدا توفيقيا يحاول ربط الشعر بالحياة ، كما نجد لمحات هنا وهناك ، وبخاصة فى التعليق على النصوص ، تشير إلى أنه كان يحس أن مفهوم الشعر السائد غير كاف ، وأن العصر الجديد ، بما يصطرع فيه من موجات سياسية واجتماعية وفنية ، فى حاجة إلى مفهوم أكثر ملاءمة وأغور عمقا من المفهوم الذى قدمه . غير أننا لانجده يحاول البحث عن هذا المفهوم بحثا علميا منهجيا ، وهو رجل لاتنقصه المنهجية العلمية ولا ملكة التذوق والفن ، فلا تفسير لهذا إذن غير ما أشرنا إليه من روح العصر التى كانت عاجزة عن الفكاك من إسار فلك القدماء .

وحافظ إبراهيم ، كتلميذ للرجلين ، لم يخطر له أن يطرح مفهوم الشعر على فكره ، واكتفى ـ كدأبه ـ بترديد ما يسمع أو ما يقرأ . فاستعار من البارودى وهو يمدحه مفهومه بأن الشعر لمعة ، فقال فى سنة ١٩٠٠ :

وهبنى من أنوار علمك لمعة
على ضوئها أسرى واقفو من اهتدى

ومن الواضح أنه لم يحسن فهم ما استعار ولا استعماله ؛ فاللمعة هنا من نور العلم بينما هى عند البارودى من الخيال ، وشتان ما بين المفهومين ، ثم هو يطلب هذه اللمعة لتضئ له طريق الاتباع لا الإبداع ، واتباع القدماء بالتحديد ، وقد نص على ذلك صراحة فى البيت الذى بعده :

وأربو على ذاك الفخور بقوله
إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

بينما اللمعة عند البارودى كما ذكرنا تضئ القلب لينطق اللسان بما يجيش فيه ؛ فهى ومضة مفجرة ، على العكس من لمعة حافظ التى هى شعاع ينير الطريق إلى ما اهتدى إليه القدماء .
ونحن لانتهم حافظا بسوء الفهم ؛ فسوء الفهم يعنى أن محاولة ما قد بذلت ثم أخطأت . وحافظ دائر فى فلك عصره ، لم يبذل هذه المحاولة ، بل لم تخطر له على بال . وكأن الأمر يحتاج إلى عشرين سنة ليظهر ناقد كالعقاد أو هيكل أو طه حسين أو غيرهم من الشبان ، يمتد ببصيرته النقدية إلى خارج نطاق الثقافة العربية المعاصرة له . وقد فعل الشيخ المرصفى هذا فى الوسيلة الأدبية ، ولكنه امتد ببصيرته امتدادا زمنيا لا مكانيا ، فارتد إلى عصور الازدهار قبل خمسمائة سنة ، ولم ينفتح على الفكر الأوروبى ، رغم ما قيل عن معرفته الفرنسية وإتقانها . ولكن الأمر فيما يبدو ليس أمر إتقان لغة أوروبية بقدر ماهو انفتاح عقلى على الفكر الأوروبى . ولم يتح هذا الانفتاح العقلى للمرصفى ، ففسر إبداع البارودى الذى كان شيئا جديدا فى عصره ، وشايعه فيه نقاد آخرون حتى اليوم ، بأن البارودى حفظ قدرا كبيرا من شعر الفحول فتمثلت فى ذهنه تراكيب اللغة الجزلة ، فلما نظم جار نظمه على قلب هذه التراكيب ، أو أنه ـ بتعبير ناقد حديث ـ احتذى القدماء كتلميذ يتعلم الخط أو الرسم فيسير بالقلم على (مشق) فيه الحروف أو الرسوم مخططة أو باهتة . ولم يكن أمام البارودى وتلميذه حافظ بد من أن ينتظرا ناقدا كهيكل يدرك أن «الجديد الذى استرعى الأسماع لشعره ـ أى شعر البارودى ـ ودعا إلى الإعجاب به هو نزوعه إلى تصوير الواقع كما هو فى بساطة وسلاسة وقوة»[١٦]، أوكطه حسين ليكتشف أن سر شاعرية حافظ هى أنه كان نبض الشعب ومرآة العصر[١٣] ، أوكالعقاد الذى فرق فى وضوح بين البارودى وحافظ وبين من سبقهم وعاصرهم من الشعراء العروضيين «أولئك الذين كانوا ينظمون القصائد ويخوضون فى الشعر لأنهم كانوا يعتبرون النظم حقا وواجبا على كل من تعلم العروض ودرس البيان والبديع وما إليها من أصول الصناعة . وهم كانوا يتعلمون هذه الأصول ويطبقون ما تعلموه فيما نظموه ، فكانت دواوينهم أشبه شئ بكراسات التطبيق فى معاهد التعليم .»[١٨]

على أن لحافظ ، فيما بين لمعة البارودى سنة ١٨٩٨ وبين الفن الجميل سنة ١٩٢٩ ، أقوالا أخرى تتناول ماهية الشعر ، ولكنها تتناوله فى تشبيهات ومجازات وتهويمات لا تستطيع أن تضع عن طريقها يدك تماما على مفهوم محدد للشعر وتقول إن هذا هو مفهوم حافظ ؛ فإنها ، فضلا عن احتمالها لأكثر من تأويل، شأنها فى ذلك شأن أية تشبيهات ومجازات ، لا تعد شيئا انفرد به حافظ دون غيره من معاصريه أو سابقيه ، بل إن من السهل تتبع هذه المجازات والتشبيهات إلى مصادرها الأولى . ومن بين هذه الأقوال مثلا أن الشعر كلام خاص ، لايرتفع عن مستوى النثر فحسب ، بل يسمو إلى مستوى من القدسية يقترن فيه بالوحى السماوى . ومما أثر من تعليقات حافظ الفكهة قوله لأحمد رامى الذى يمتاز شعره بالسهولة المفرطة «شعرك يا ابنى عامل زى السلام عليكم ، عليكم السلام .» وهذا يعنى أن حافظا كان يحس بأن الشعر ينبغى أن يكون كلاما خاصا . ولكنه ذكر أبياتا فى ديوانه تنص صراحة على قدسية الشعر ، نذكر بعضها مرتبة ترتيبا زمنيا :

هـذا كـتـاب مـذ بـدا سره
لـلـنـاس قـالـوا مـعـجـز ثـانى
١٨٩٦

وجست بأبيات من الشعر فصلت
إذا ماتلوها ألقى الناس سجدا
١٩٠٠

وأوتـيـت الـنـبـوة فى المعـانى
ومـادانـيـت حـد الأربـعـيـنـا
١٩٠٤

أضحت مصلى للبلاغة عنده
سجدت برحب فنائها الأقلام
١٩٠٦

وهذا التصور لمفهوم الشعر يمكن أن يرد إلى مصدر قديم جدا وهو العصر الجاهلى ؛ فقد كان العرب فى الجاهلية يعتقدون أن فى الشعر عنصرا غير بشرى ، وصوروا معتقدهم هذا فى الأسطورة التى تزعم أن لكل شاعر شيطانا يوحى إليه ، وأن شياطين الشعراء جميعا

يسكنون وادى عبقر ، وعندما سمعوا القرآن ووصفوه بأنه شعر لم يكونوا منكرين للوحى بصورة عامة ، وإنما انصب إنكارهم على أنه وحى من الله واتهامهم إياه بأنه شعر يعنى إقرارا منهم بأنه وحى ، ولكنه وحى من الجن والشياطين بناء على أسطورة وادى عبقر التى أشرنا إليها[١٩] . واتجاههم إلى هذا المذهب فى تعليل انبهارهم بالقرآن يشير إلى أن الشعر والقداسة كانا مختلطين فى تصورهم اختلاطا لاانفكاك له . وقد تسرب هذا الخلط بعد الإسلام متسربلا فى التشبيهات والمجازات ، حتى إن المتنبى لم يجد حرجا فى أن يقول ، أو يقال عنه ، إنه إنما لقب بالمتنبى لأنه نبى الشعر[٢٠] . ونقفز سريعا إلى العصر الحديث فنجد الإمام محمد عبده ، وأثره فى حافظ إبراهيم لامراء فيه ، يكتب واصفا إحساساته وهو يقرأ نهج البلاغة «وأحيانا كنت أشهد أن عقلا نورانيا ، لا يشبه خلقا جسدانيا ، فصل عن الموكب الإلهى ، واتصل بالروح الإنسانى ، فخلعه عن غاشيات الطبيعة ، وسما به إلى الملكوت الأعلى ، ونما به إلى مشهد النور الأجلى ، وسكن به إلى عمار جانب التقديس ، بعد استخلاصه من شوائب التلبيس .»[٢١] ومن الحق أن الإمام محمد عبده يصف هنا كلام على بن أبى طالب ، ولعلى بن طالب عند الشيعة قداسة ، وكلامه فى رأى غلاتهم وحى ، ولكن محمد عبده لم ينظر إليه على هذا النحو عند ما كتب ما كتب ، وكل ما فى الأمر أن هذا الخلط القديم بين الشعر والوحى والسحر قد تسرب إليه عبر قنوات الثقافة العربية الإسلامية ، فلم يجد حرجا فى أن يقوله . وبالتالى لم يجد حافظ إبراهيم حرجا فى أن يقوله ، بل لقد وجد نفسه مدفوعا إلى الإيمان به إيمانا جعله يصرح ولا يلمح ، فالشعر معجز ثان بينما القرآن معجز أول ، والشاعر أوتى النبوة ، والشعر تسجد له الناس والأقلام . وإذا كان الشاعر مسيحيا كشكسبير فقد :

أتاهم بشعر عبقرى كأنه
سطور من الإنجيل تتلى وتكرم

أما إذا كان مسلما كشوقى فقد :

تخذ الخيال له براقا فاعتلى
فوق السهى يسعى فى طيرانه

ما كان يأمن عثرة لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكا بعنانه

فوجود عنصر غير بشرى فى الشعر إذن جزء من المفهوم القديم والحديث على السواء . وبالتالى فهو جزء من مفهوم حافظ كمرآة لعصره ومردد لما يسمع وما يقرأ وما يشيع فى البيئة الأدبية من حوله . ويمكن بسهولة أن ترد كل ما جاء فى ديوانه من هذا القبيل إلى مصادر أخرى ، بعضها قديم موغل فى القدم ، وبعضها حديث ناتج عن الانفتاح على الفكر الأوروبى ، ولكنك لن تجد أبدا ، فى تصورى ، مفهوما تستطيع أن تنسبه إلى حافظ وتقول إن هذا مفهومه الشخصى النابع عن جهد خاص .

* * *

القديم والجديد :

إذا كان مطران يجدد لأنه لا يملك إلا أن يجدد كما قال العقاد[٢٢] ، وكان شوقى يجدد فى حذر كما قال هو عن نفسه[٢٣] ، فإن مفهوم حافظ عن القديم والجديد يتأرجح بين النقيضين تأرجحا يوحى للنظرة الأولى بأنه ليس صاحب مفهوم فى هذا الشأن ، إلا إذا اعتبرنا التأرجح نفسه مفهوما ، وهو ما أتصور أنه الحق ، لاامتدادا لما ذكرنا من أنه كان مرددا جيدا لمفاهيم شعرية سمعها أو قرأها فى البيئة الثقافية حوله ، وإنما نتيجة لتصور خرجنا به من قراءة الديوان المنشور . فعند قراءة هذا الديوان نجد أنفسنا أمام شعر هو احتذاء محكم للشعر القديم فى كل شئ ، فى اللفظ وفى الصياغة ، وفى الصور وفى المعانى على السواء . كما نجد أيضا أبياتا صريحة تقر هذا الاحتذاء منهجا وتفخر به . وأمام هذا كله لانملك إلا أن نجزم بأن حافظا شاعر كلاسيكى غارق فى كلاسيكيته إلى أذنيه بل إلى مافوق أذنيه .

هذا من ناحية ، ولكننا نجد ، من ناحية أخرى ، أن هذا الشعر بكلاسيكيته الضاربة بجذورها إلى عصور الأمويين والعباسيين ، وفى إطار هذه الكلاسيكية نفسها ، هو المرآة الصادقة لمصر فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، بكل ما فيها من تيارات سياسية واجتماعية وفنية وإنسانية بصورة عامة ، هى بطبيعتها ثورات عنيفة على القديم . ولا أحسب أحدا يمارى فى الطبيعة الثورية لدعوة محمد عبده إلى الإصلاح الدينى ، أو لدعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة ، أو لثورة سعد زغلول سنة ١٩١٩ . كما قامت فى الأدب أيضا حركات ودعوات ليست أقل ثورية ، أبرزها مدرسة الديوان ودعوة الشك فى الشعر الجاهلى ، للعقاد والمازنى ثم لطه حسين على الترتيب . وديوان حافظ مرآة صادقة لمصر إبان هذه الفترة المضطربة والخصبة فى آن . حتى مشكلة الشعر الجاهلى تنعكس آثارها فى الديوان من خلال هذين البيتين :

إن صح ما قالوا وما أرجفوا
وألصقوا زورا بدين العميد

فكفر طه عند ديّانه
أحب من إسلام عبد الحميد

وهو يعنى الدكتور عبد الحميد سعيد عضو مجلس النواب ورئيس جمعية الشبان المسلمين ، الذى تزعم الدعوة إلى تكفير طه حسين وإهدار دمه .

ونحن لانعنى بالمرآة الصادقة أن شعر حافظ ذكر هذه الثورات وردد شعاراتها ، ودعا إليها أو هاجمها ، فهذا شئ تجده فى ديوان أى شاعر فى هذه الفترة ، بل تجده فيه أكثر وأوضح مما تجده فى ديوان حافظ . ولكننا نعنى بالمرآة الصادقة أنه يصور أدق خلجات المجتمع وأخفى نبضاته إزاء هذه الثورات بطريقة لاتملك أمامها إلا أن تجزم بأن هذا شاعر يعيش عصره بكل ما فى المعايشة من اندماج وتلاش ، ولا يروى عن عصره كما يروى غيره وكما يمكن أن يروى هو عن أى عصر سابق قرأ عنه أو أعجب به . وهو بهذا شاعر معاصر بأدق معايير المعاصرة . وأحسب هذه النقطة تحتاج إلى زيادة توضيح . ولهذا سنبتعد مؤقتا عن أبياته فى الشعر ونعرض لقصيدة سياسية تظهر فيها خاصة المعاصرة هذه بجلاء ، ثم نعود لنوضحها فى

القضايا الأدبية بعد أن تتحدد أبعادها . فقد عاش حافظ ثورة ١٩١٩ ، ولا نجد فى ديوانه شعرا كثيرا يبرر ما أطلق عليه من ألقاب مثل «شاعر النيل» و«شاعر الوطنية» و«شاعر الشعب» ... الخ ، رغم ما اتهمه نقاد كثيرون ، منهم أساتذة لنا أجلاء ، بأنه سكت عن الثورة حرصا على وظيفته فى دار الكتب . وبغض النظر عن أن الديوان المنشور لا يضم كل شعر حافظ ، وأنه كان كما يقال ينشر شعره إبان الثورة من غير توقيع ، فإن فى الديوان قصيدة توضح معنى المعاصرة الذى أشرنا إليه ، وتقدم التفسير الكافى لما أطلق عليه من ألقاب كشاعر النيل وشاعر الشعب ... الخ . وأعنى بها قصيدة «مظاهرة السيدات» . وارجع إليها فى الديوان لتلاحظ تشبثها بأذيال الشعر القديم لفظا وصياغة وخيالا [خرج الغوانى ... فطلعن مثل كواكب ... يمشين فى كنف الوقار ... الخيل مطلقة الأعنة ... فتطاحن الجيشان ... تشيب لها الأجنة ... الخ] ، ولكنك ستلاحظ أيضا أن حافظا ، وفى إطار هذه الصياغة التقليدية ، قد مس وجدان جماهير البسطاء مسا حاذقا مؤثرا فى ثلاثة مواضع من القصيدة ، أولها قوله يصف النساء فى المظاهرة :

يمشين فى كـــنف الوقـــا
ر وقـد أبنّ شـعورهـنـه

فكشف المرأة عن شعرها إظهارا للحداد ، أو طلبا للثأر لا أذكر ، لقطة لا تقع عليها عين شاعر ترى بمنظار القدماء ، وإنما هو شاعر مصرى من طبقة البسطاء من الفلاحين وأهل الصعيد وأولاد البلد ، يعيش مشاعرهم ويحسها ويصورها فى صدقها وبساطتها وإن ألبسها ثوبا من الصياغة يذكرنا بقول النابغة (يمشون فى حلق الحديد ... الخ) .

والموضوع الثانى جاء فى القصيدة بعد أن وصف الجيش الإنجليزى الذى واجه السيدات بخيله وسلاحه ، وأطنب فى هذا الوصف حتى نشبت المعركة التى تشيب لها الأجنة ، ثم قال :

فتضعضع النسوان والنسوان ليس لهن مُنّة

فلفظ النسوان هنا ، وفى هذا الموضع بالذات ، لا يقع عليه أى شاعر ، وإنما يقع عليه شاعر يحس بنبض البسطاء فيهتدى بهذا النبض إلى اللفظ الوحيد الصادق فى تعبيره عن مشاعرهم ، والقادر فى نفس الوقت على مس هذه المشاعر وتحريكها دون فخامة فى اللفظ أو لجاجة فى الأداء ، مع أنه قد استعمل فى مطلع القصيدة لفظ (الغوانى) للدلالة على نفس المدلول ، وهو لفظ غير دقيق فى وصف السيدات اللاتى خرجن متظاهرات بقيادة أم المصريين أو هدى شعراوى لا أذكر — فهن لسن غوانى بأى مقياس من مقاييس القدماء والمحدثين ، وإن كان هذا اللفظ موفقا من ناحية أخرى بما فيه من رنين موسيقى صاحب مناسب لافتتاح القصيدة حسب طريقة القدماء فى فخامة المطالع والمقاطع على حد تعبيره فى قصيدة أخرى . ولعله لهذا السبب قد استعمله فى المطلع ، ولكنه ما كاد يوغل فى القصيدة ويندمج فيها اندماج المغنى فى وسط الجماهير المتفاعلة معه ، حتى انتزعه هذا الاندماج من تقليديته ودفع به إلى معاصرة شعبية مغرقة فى معاصرتها وفى شعبيتها على السواء .

أما الموضوع الثالث فى القصيدة ، ولعله أوضحها دلالة على معنى المعاصرة الذى ذكرناه ، فهو تعليقه على المعركة بين جيش الإنجليز والسيدات فى آخر القصيدة :

فـليهـنـأ الجيش الـفـخو
ر بـنصره وبـكسرهـنـه
فـكـأنما الألمان قـد
لـبسوا البراقـع بـينهـنـه
وأتوا بهنـدنبرج مخـ
ـتـفـيا بمصر يـقودهـنـه

لم يصرخ حافظ — محتذيا القدماء — وامعتصماه أو وإسلاماه ، ولم ينذر بأن غضبتنا ستهتك حجاب الشمس أو تقطر دما ، فغضبة القدماء مضرية ، أما غضبة حافظ فمصرية ، تهتك حجاب وقار العدو ، وتقطر سخريه به . وأنا لا أستبعد أن الجماهير عاشت ليلة مظاهرة السيدات تطلق الفكاهات الساخرة من الإنجليز ، وقد عشنا ليالى سوداء أقربها كارثة ٦٧ ، وكلنا نذكر موجة النكت التى انتشرت بعدها . ليكن هذا خطأ أو صوابا ، ولكن ما لا شك فيه هو أنه خصيصة مصرية قديمة منذ أيام الفراعنة حتى اليوم ، وأن حافظا كان مصريا معاصراً تماما فى الطريقة التى عبر بها عن غضبته ، فلا ندهش إذن عندما نقرأ أن هذه القصيدة كانت توزع فى منشورات ثورية على الجماهير[٢٤] ، وليس بعد هذا — فيما أظن — دليل على المعاصرة فى مثلها الأعلى ، بالرغم من الثوب التقليدى الذى اكتست به لفظا وصياغة وخيالا .

لعل هذا المثال قد وضح تماما ما نقصد من معاصرة حافظ وأنها لاتناقض تقليديته . وكان هذا هو موقفه من القضية الأدبية التى نحن بصدد الحديث عنها وهى القديم والجديد ؛ فهو قديم متشبث بكل المفاهيم الشعرية المتوارثة عن القدماء ، وهو فى نفس الوقت جديد يصور عصره أصدق تصوير . وهكذا نجد فى ديوانه آراء تمثل الاتجاهين المتناقضين دون إحساس بأن ثمة تناقضا فى آرائه ؛ فمن تشبثه بالقديم وتعصبه له مر بنا فى صدر المقال بيته الذى يريد فيه أن يربو على المتنبى ، وهذا البيت من قصيدة قيلت سنة ١٩٠١ ، أى أنه كان فى الثلاثين من عمره أو على أبوابها ، فلم يكن شاعرا ناشئا ولا مبتدئا يطمح إلى النضج عن طريق احتذاء الفحول ، وإنما كان شاعرا مشهورا ناضجا ولكنه يؤمن بأن الشعر الحق هو ما قال القدماء . وقد لازمه هذا الإيمان طوال حياته كما نتبين من الأبيات الآتية :

معان وألفاظ كما شاء أحمد
طوت جزل بشار ورقة مهيار
١٩٠١

واليوم أنشدهم شعرا يعيد لهم
عهد النواسى أو أيام حسان
١٩٠٤

ويقول عن شوق :

فأتى بما لم يأته متقدم
أو تطمع الأذهان فى إتيانه
١٩١٩

يجئ لنا آنا بأحمد ماثلا
وآونة بالبحترى المرصع
١٩٢٧

فهذه الأبيات ـ وكثير مثلها فى الديوان ـ توضح أن مفهومه عن القديم هو المفهوم الذى صدرت عنه المدرسة الكلاسيكية الجديدة ، وهو أن شعر هؤلاء القدماء قد خُلد على مئات السنين . ومعنى هذا أن عناصر الخلود قد توافرت فيه ؛ فالقدماء إذن قد اهتدوا إلى الطريقة المثلى للشعر ، وما على المحدثين إلا أن يسيروا على منهجهم ، ويتخيروا طريقتهم ، وأى خروج على هذا النهج ليس مخاطرة غير مأمونة فحسب ، بل هو يقينا ابتعاد عن الشعر الحق . وهذا المفهوم يضع حافظا فى إطار الشعراء التقليديين بلا مراء .

ولكن قارئ الديوان يجد أيضا أبياتا أخرى ، قيلت فى نفس الفترة الزمنية ، ومفرقة على امتدادها ، بل أحيانا فى نفس القصائد التى وردت فيها الأبيات السابقة ، هى من أشد ما قيل إزراء بالقديم وسخرية به :

أمعن التقليد فيها فغدت
لاترى إلا بعين الكتب
أسر التقليد فيها ونهى
بجيوش من ظلام الحجب
١٩٠٧

عاف القديم وقد كسته يد البلى
خلق الأديم فهان فى خلقانه
١٩١٩

ملأنا طباق الأرض وجدا ولوعة
بهند ودعد والرباب وبوزع
وملت بنات الشعر منا مواقفا
بسقط اللوى والرقمتين ولعلع
وأقوامنا فى الشرق قد طال نومهم
وما كان نوم الشعر بالمتوقع
١٩٢٧

ومن نفس القصيدة أيضا أبيات صريحة فى عدم صلاحية القديم للعصر الحديث :

تغيرت الدنيا وقد كان أهلها
يرون متون العيس ألين مضجع
وكان بريد العلم عيرا وأنيقا
متى يعيها الإيجاف فى البيد تظلع
فأصبح لايرضى البخار مطية
ولا السلك فى تياره المتدفع
وقد كان كل الأمر تصويب نبلة
فأصبح بعض الأمر تصويب مدفع

ونحن كما غنى الأوائل لم نزل
نغنى بأرماح وبيض وأدرع

وله قصيدة غير مؤرخة يخاطب فيها الشعر بأبيات أدق تحديدا لمفهومه الرافض للقديم :

قد أذالوك بين أنس وكأس
وغرام بظبية أو غزال
ونسيب ومدحة وهجاء
ورثاء وفتنة فضلال
وحماس أراه فى غير شئ
وصغار يجر ثوب اختيال
عشت ما بينهم مذالا مضاعا
وكذا كنت فى العصور الخوالى
حملوك العناء من حب ليلى
وسليمى ووقفة الأطلال
وبكاء على عزيز تولى
ورسوم راحت بهن الليالى
وإذا ما سموا بقدرك يوما
أسكنوك الرحال فوق الجمال
آن ياشعر أن نفك قيودا
قيدتنا بها دعاة المحال
فارفعوا هذه الكمائم عنا
ودعونا نشم ريح الشمال

هذا التناقض بين الموقفين من الشعر القديم لا يفسره تطور حدث فى مفاهيم الشاعر ؛ لأن الأبيات المتناقضة متعاصرة وممتدة خلال ثلاثين عاما تقريبا . ولا يفسره أيضا ما ذكرنا من أن الشاعر قد يردد رأيا فى مناسبة مجاراة لاتجاه نقدى سائد وهو لا يؤمن به ؛ فقد رأينا أنه موغل فى تقليد القدماء وفى المعاصرة معا فى القصيدة الواحدة ؛ فلا تفسير له إذن ـ فى رأيى ـ إلا أنه ليس تناقضا بين موقفين بقدر ما هو تعبير عن موقف واحد له بعدان متناقضان ، وهو موقف المجتمع المصرى عامة ، وبيئة المثقفين خاصة،فى نهاية القرن التاسع عشر ، حتى اليوم ، وهو المجتمع الذى بهره الغرب بمنجزاته المادية والحضارية ، وأثار مخاوفه-وأحيانا عداءه ـ باعتداءاته العسكرية والسياسية ؛ فهو مجتمع منجذب إلى الجديد الذى يمده به الغرب ماديا وحضاريا ، ومنجذب فى نفس الوقت ـ وربما بدرجة أشد ـ إلى تراثه السلفى يحتمى به من مخاوفه من الغرب المعتدى . ومن ثم فهو مجتمع يتحرك فى بعدين متناقضين فى ظاهرهما ، بعد أمامى يتيح له الاستفادة من منجزات الحاضر ويعينه على التطور نحو المستقبل ، وبعد خلفى يشده إلى الماضى حيث يجد الأمن من الخوف من الذوبان والفناء فى حضارة معتدية . ولقد بدأ المجتمع المصرى يشعر بهذين البعدين شعورا واضحا منذ جاءه نابليون بونابرت غازيا بجيش من الجند وجيش من العلماء ، وجيش من الأفكار والنظم السياسية ، فكره الجند وقتلهم فى حوارى القاهرة فى أثناء الثورة ، ولقى العلماء وسمع منهم وأخذ عنهم بعد تردد ، وتقبل الأفكار والنظم السياسية

وتفاعل معها فى سرعة جعلته يصر على حق الشعب فى المشاركة فى الحكم بعد ثلاث سنوات فقط . ولقد لخص الشيخ الشرقاوى البعدين المتناقضين للموقف الواحد عندما قبل المشاركة فى الديوان ثم رمى إلى الأرض بالشارة المثلثة الألوان . ومنذ هذا اليوم والمجتمع يعيش هذا الموقف ذا البعدين المتناقضين ؛ يعيشه سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ، وقبل هذا كله يعيشه ثقافيا ، فواكبت حركة الترجمة عن الغرب حركة مماثلة لنشر كتب التراث ، وافتتحت المدارس التى تعلم علوم الغرب فى نفس الوقت الذى افتتحت فيه مدارس ومعاهد تعد لدخول الأزهر . ولا نريد أن نتتبع هذين البعدين المتناقضين والمتجاورين فى حياتنا الثقافية حتى اليوم،إذ ليس هذا موضوعنا ، وإنما ذكرناه لنصور موقف المجتمع المصرى عامة والمثقفين خاصة فى نهاية القرن التاسع عشر ، حين نشأ حافظ إبراهيم وتشكلت مفاهيمه ؛ فليس من الغريب إذن أن يكون ـ وهو المرآة الصادقة لمجتمعه ـ متشبثا بالقديم مزريا به ، وداعية للجديد كارها له فى نفس الوقت ، فلا تناقض فى مفاهيمه ، ولا تعارض فى آرائه ، لأنها صادرة كلها عن موقف واحد ذى بعدين متناقضين هو موقف المجتمع المصرى كله . ولا ينبغى أن يدهشنا قوله :

وأبى الجديد وقد تأنق أهله
فى الرقش حتى غر فى ألوانه

بعد البيت الذى ذكرناه من قبل :

عاف القديم وقد كسته يد البلى
خلق الأديم فهان فى خلقانه

ولا أن يقول عن شوقى :

يجئ لنا آنا بأحمد ماثلا
وآونة بالبحترى المرصع

ثم يقول فى نفس القصيدة :

عرفنا مدى الشئ القديم فهل مدى
لشئ جديد حاضر النفع ممتع

* * *

على أن لحافظ ، فى إطار موقفه من القديم والجديد ، عددا من الآراء فى بعض القضايا الجزئية المتصلة بالقديم ، وقد اتخذ منها مواقف محددة ؛ ومن أهمها رأيه فى الافتتاحية الطللية أو الغزلية لقصيدة المدح ، إذ رفض هذه الافتتاحية التقليدية ، ونص على هذا الرفض فى أبيات متفرقة فى ديوانه ، كما التزم بهذا الرفض فيما كتب من قصائد فى المدح والتهانى ؛ فمن بين سبع وخمسين قصيدة يضمها ديوانه لا تصادفنا افتتاحيات غزلية أو طللية إلا فى خمس قصائد فقط ؛ وهى نسبة ضئيلة جدا إذا قورنت بما فى ديوان شوقى من افتتاحيات طللية وغزلية تجاوزت باب المديح إلى أبواب أخرى لا يخطر على بال شاعر أن يبدأها بالغزل مثل القصائد السياسية . ومن الممكن أن نرد قلة الافتتاحيات الغزلية عند حافظ إلى أنه لم يكن شاعرا غزلا بطبعه إذا اعتمدنا على الديوان المنشور فى الحكم عليه ، فباب الغزل فى الديوان لايضم إلا عشر قطع مجموع أبياتها جميعا تسعة وعشرون ، ومنها ثلاث قطع مترجمة عن روسو ، وواحدة تعرض بالاحتلال الإنجليزى فهى فى باب السياسة أدخل ، وأغلب القطع غير المترجمة عموما غزل بالمذكر ، مما يرجح أنه قالها تظرفا فى المجالس لا تعبيرا عن عاطفة حقيقية . ومن كان هذا باعه فى باب الغزل لا يستبعد عليه أن يرفض الافتتاحية الطللية والغزلية تجنبا لما ليس من طبعه . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ؛ فبعض قصائده التى افتتحها بالغزل تنبئ عن نفس طويل فى هذا الباب إن شاء ، وقد وصل عدد الأبيات فى واحدة منها ، وهى فى مدح البارودى ، إلى خمسة وعشرين بيتا،فى حين شغل المدح اثنى عشر بيتا فقط . ثم إن هذه القصائد الخمس قد قيلت ما بين سنة ١٩٠٨ ؛ وهى مرحلة كان مفهوم الشاعر عنده لايزال متصلا بالمفهوم القديم الذى يجمع بين المنادمة وبين التكسب بالمدح . ثم تخلص من هذه الافتتاحيات تماما فى مدائحه التى استمر فى نظمها حتى سنة ١٩٣٢،أى آخر حياته . وكل هذا يرجح أنه قال هذه الافتتاحيات الخمس تقليدا للقديم قبل أن يستقر تماما على التحرر منه . غير أن ما يجعل الترجيح يقينا هو أن رفضه للافتتاحية الغزلية والطللية بدأ مبكرا فى سنة ١٨٩٩ ، أى فى السنوات التى كتب فيها القصائد الخمس ؛ فقد مرت بنا أبياته فى مدح الشيخ محمد عبده ، التى أعلن فيها أنه لن ينسب ولن يقف على الأطلال ، واعتذر بأن مدح الشيخ لم يترك فى قلبه موضعا لهذا . وقد كرر نفس الموقف ونفس الاعتذار بعد ذلك بخمس سنوات ، فقال فى مدح الخديو عباس سنة ١٩٠٤ :

ما ضاق أصغره عن مدح سيده
ولا استعان بمدح الراح والبان
ولا استهل بذكر الغيد مدحته
فى موطن بجلال الملك ريان

وإذا كان فى هذه السنوات لايزال مترددا ، فإنه حسم أمره فى سنة ١٩٠٧ ، وقرر فى صراحة ، ودون اعتذار ، أن الغزل والوقوف على الأطلال ليس رسالته ، وأن أمامه ما هو أهم وأولى بأن يوجه إليه طاقته الشعرية :

فما أنا واقف برسوم دار
أسائلها ولا كلف برود
ولا مستنزل هبة بمدح
ولا مستنجز حر الوعود
ولكنى وقفت أنوح نوحا
على قومى وأهتف بالنشيد
وأدفع عنهم بشبا يراع
يصول بكل قافية شرود

وكانت هذه القصيدة فى استقبال المندوب السامى المحتل ، وهذا قد يدفع إلى الظن بأن المناسبة هى التى أملت عليه هذا الرفض الحاسم ، وبخاصة أنه افتتح مدحه للخديو فى سنة ١٩٠٨ ، أى بعد سنة واحدة ، بعشرين بيتا من الغزل . غير أن هذا الظن ـ إن صح ـ يقدم سببا من أسباب لا كل الأسباب ؛ فإن تطور موقفه من

الاعتذار سنة ١٨٩٩ ، إلى هذا الرفض الحاسم فى سنة ١٩٠٧ ، ثم اندفاعه إلى السخرية والإزراء بالطلليات والنسيب بعد ذلك حتى بلغ ذروة الرفض بقصيدته (الشعر) التى عرضناها فيما سبق ، مضافا إلى هذا قلة القصائد التى افتتحها بالنسيب ثم توقفه تماما عنه ابتداء من سنة ١٩٠٨ ، كل هذا يقطع بأن رفض الافتتاحية الطللية والغزلية كان موقفا ثابتا لحافظ، ينبئ عن تغير مفهوم قصيدة المدح خاصة ، ورسالة الشاعر عامة ، عما بدأ به فى مطلع حياته

* * *

ومن ارائه الهامة أيضا داخل إطار موقفه بين القديم والجديد ، رأيه فى القول النقدى المأثور «أعذب الشعر أكذبه» ؛ فقد رفضه كما رفض الافتتاحية الطللية ، ونص على رفضه فى أبيات صريحة فى الديوان ، وطبقه فيما نظم من قصائد المديح بالقدر الذى سمحت به قدرته على التزام الصدق ، وفى الحدود التى يأمن فيها عاقبته . ولا يتسع المجال لتتبع التطبيق فى الديوان ، ولكن العقاد قد لفتته هذه الظاهرة فى مدائح حافظ ، فسجلها ، وعدها مما يحسب له ، فكتب فى الفصل الذى عقده عن حافظ فى كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» يقول «هو وسط بين مبالغة الأقدمين وقصد المحدثين ولا سيما فى المدح» ثم ساق نموذجين من مدحه وعقد بينهما مقارنة انتهى منها إلى أنه «بهذه الخصلة أيضا كان حافظ متفردا بين شعراء جيله قليل النظير.»[٢٥] وأكذب الشعر فى هذا القول المأثور كان مقصودا به الخيال فى أول الأمر ، ولعله كان دفاعا من الشعر عن نفسه ضد من أساء فهم الآية الكريمة «والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون مالايفعلون» فعمموا هذا النعى ليشمل دور الخيال فى الشعر عامة ، ونتج عن هذا التعميم أن أصبح الخيال مرادفا للكذب . ودافع النقد عن الخيال مستعملا مرادفه ، ثم اختفى الأصل ليبقى المرادف بكل ما يحمل من مدلولات الكذب السيئة ، فانحرف الخيال إلى المبالغة ، ثم أسرف فيها حتى آلت إلى تلك الدرجة من الاستحالة والنفاق التى يمجها الذوق السليم . وكان هذا أوضح مايكون فى شعر المدح خاصة ، حيث المدوحون/لا يملكون من الصفات الجديرة بالمدح ,لا حاجة الشاعر لعطائهم ، حتى تحول شعر المدح إلى لون من التسول تأباه الحاسة الفنية والكرامة الإنسانية على السواء . وكان لابد أن يتغير الأمر بعد أن تغيرت رسالة الشعر وعادت ــ أو حاولت أن تعود ــ إلى وضعها الطبيعى كتعبير عن وجدان الشاعر أو كلسان للقبيلة التى تطورت إلى الشعب ، فنزل الشعر من القصور حيث كان منادمة وتسولا إلى الشوارع ليصبح تعبيرا ودعوة . وقد حدث هذا وحافظ فى نشأته ، وظهر بوضوح فى شعر البارودى الذى اتخذه حافظ مثلا يحتذى . ولما كان حافظ دون البارودى مكانة وزعامة ، ودون شوقى ثراء وصلة بالقصر ، فقد واجه المشكلة من اول الأمر؛ إذا كان عليه أن يمدح؛ فمن ممدوحه؟ . مدح أولا أصدقاءه والسراة منهم خاصة ، ومدح أولى الأمر ممثلين فى الخديو ، ثم انتهى إلى مدح الزعماء والقادة والمصلحين . وهكذا نرى أنه إذا كان قد تكسب ــ أو حاول أن يتكسب ــ بالمدح فى أول حياته ، فقد فعل هذا فى نطاق السراة من الأصدقاء والزعماء ، ولم يؤثر عنه ــ إن صحت الرواية ــ إلا تكسبه أربعين جنيها من البارودى[٢٦] . وعلى أية حال فإن هذا جعله يواجه السؤال : بم يمدح ؟ وانتهى سريعا ــ فى سنة ١٩٠١ ــ إلى هذا الموقف الذى عرضه بجلاء فى هذا البيت مادحا الخديو :

يا من توهمت أن الشعر أعذبه
فى الذوق أكذبه ، أزريت بالأدب

ثم يعود لترديد نفس المعنى مع الفخر به ، فيقول مادحا الشيخ محمد عبده :

قالوا صدقت فكان الصدق ما قالوا
ما كل منتسب للقول قوال
هذا قريضى وهذا قدر ممتدحى
هل بعد هذين إحكام وإجلال

ولكن الأمر تطور إلى أبعد من هذا ، فلم يعد مجرد حاسة فنية أو كرامة إنسانية بعد أن أصبح الشعر رسالة سياسية واجتماعية حمل حافظ لواءها أو كان من أبرز حامليها على أقل تقدير ، فأصبحت القضية قضية خطر يهدد الوعى السياسى والتطور الاجتماعى ، ويهدد الشعر نفسه بأن يرتد إلى ما كان عليه قبل هذا الجيل ، مجرد متعة وتسلية وخطرات مخمورين ومخدرين ، وتصدى حافظ لهذا الخطر فى عنف :

وأديب قوم تستحق يمينه
قطع الأنامل أو لظى الإحراق
يلهو ويلعب بالعقول بيانه
فكأنه فى السحر رقية راق
فى كفه قلم يمج لعابه
سما وينفثه على الأوراق
يرد الحقائق وهى بيض نصع
قدسية علوية الإشراق
فيردها سودا على جنباتها
من ظلمة التمويه ألف نطاق

والكذب الذى يهاجمه حافظ هنا بكل هذا العنف ليس الكذب فى المدح كما هو فى البيتين اللذين أوردناهما أولا ، ولكن الكذب فى السياسة وفى الاجتماع وفى كل باب من أبواب الشعر الذى نزل إلى الشارع ليلعب دوره فى الحركة الوطنية . ولكنه يندرج على المدح أيضا بعد أن أصبح جزءا من رسالة الشعر القومية ، وامتزج بالسياسة فى مدح الزعماء وبالإصلاح فى مدح قادة الرأى ودعاة التقدم حتى كاد أن يصبح قصرا عليهم .

ويدفع هذا إلى تساؤل آخر : أى صدق هذا الذى يدعو إليه حافظ ؟ أهو الصدق الخلقى بمعنى مطابقة القول للواقع أم الصدق الفنى بمعنى مطابقته للوجدان ؟ وهذا التفريق بين الصدقين لم يتوقف عنده حافظ ، ولعله لم يخطر على باله على الإطلاق ، فهو تفريق لم تتنبه الحياة الأدبية إلى أهميته إلا بعد أن نشبت المعارك النقدية بين دعاة التجديد على أساس من الاستفادة بآداب الغرب

وبين أصحاب القديم فى العشرينيات . وبيتا حافظ فى مدح الخديو ومدح محمد عبده ظاهرهما أنه يقصد الصدق الخلق ؛ فهو يقول إنه لايمدح أحدا بما ليس فيه ، ولكن الفرق بين ما للممدوح من صفات حقيقية ، وبين ما يشعر الشاعر أنه صفات حقيقية ، بل بين ما يتمنى أن يكون صفات حقيقية ، هو فرق ضئيل لم يتوقف عنده حافظ فى مطلع القرن ، وإلا فهو يدرك تماما أنه يمدح الخديو بما يتمنى أن يكون فيه من صفات لا بما فيه من هذه الصفات فى الواقع ، وشأنه فى ذلك شأن مصطفى كامل فى تأييده للخديو فى المرحلة الأولى من كفاحه الوطنى . وربما أبعد حافظ فى هذا الأمر ، فمدح بما يوقن بأنه ليس فى الممدوح ، على أمل أن يحقق من هذا الممدوح خيرا . فبينما نراه يستقبل تولية فؤاد ملكا بمصر بهذه الأبيات التى لا يشك أحد فى صدقها الفنى والخلقى معاً :

يا مليكا برغمه يلبس التا
ج ويرق لعرشه مملوكا
إن أتمت يداك تخريب مصر
فلقد مهد الخراب أبوكا
أبق شيئا ، إذا مضيت ذميا
عن قريب ، يأتى عليه بنوكا

نراه يمدحه فى سنة ١٩٢٢ بمثل هذه الأبيات التى أقل ما يقال عنها إنها نقيض للأبيات السابقة :

ولا عجب لمصر على ولاء
ومالكها على خلق عظيم
يطالعها ببر كل يوم
ويرعاها بعين أب رحيم

....

كذا فليحمل التاجين ملك
يعز شعائر الدين القويم
ويخشى ربه ويطيع مولى
هداه إلى الصراط المستقيم

وهذا كله كذب باعتراف حافظ نفسه فى الأبيات السابقة . وهو كذب يستهدف به الحصول على منفعة، شأنه شأن المتكسبين بالمدح ، ولكن هذه المنفعة لوطنه لا لنفسه ، وهو يطالب بها فى تحديد ووضوح ولا يتركها لتقدير كرم الممدوح وأريحيته :

أيأذن لى المليك البر أنى
أهنئ مصر بالأمر الكريم
فقد تم البناء وعن قريب
تزف لك البشائر من «نسيم»
فدار البرلمان أعز دار
تشاد لطالب المجد العميم
بها يتجمل العرش المفدى
وتحيا مصر فى عيش رخيم
فشرفها بربك واختتمها
وأسعدها بدستور تميم

وهنا لا تستطيع أن تجد فرقا واضحا بين الصدق الخلقى والصدق الفنى ؛ فالشاعر يكذب ، ويعرف أنه يكذب ، ولكن كذبه جزء من عملية إبداعية أكبر من مجرد المدح ، عملية تجيش فى وجدانه وتدفعه إلى أن يكذب تعبيرا عنها ، فيقترب الكذب الخلقى من الصدق الفنى اقترابا كبيرا يكاد يماثل اقتراب مخالفة الواقع للخيال فى سبيل الخيال نفسه .

على أن حافظا قد أدرك الفرق بين الصدق الخلقى والصدق الفنى نتيجة للحركات النقدية الجديدة التى أشرنا إليها ، وحدد مفهومه منحازا إلى الصدق الفنى فى وضوح ، فنراه فى سنة ١٩١٩ يصف شعر شوقى بهذا البيت ذى الدلالة المحددة :

يملى عليه عقله وجنانه
ما ليس ينكره هوى وجدانه

هذا عرض لبعض مفاهيم حافظ الشعرية . أرجو ــ رغم قصوره ــ أن يكون معينا على مزيد من فهم الرجل . ومزيد من تقييم شعره ووضعه فى الموضع الصحيح والملائم لمكانته ولدوره فى نهضة الشعر العربى الحديث .

هوامش وتعليقات

(١) قال له «ما أظنك إلا أكثر قبل أن تعرفه . إن العقاد يعقد على الناس الحياة ، إنه لا يدع شيئا على حاله وفى مقاييس النقد وفى منازع الفكر وفى سائر الامور . نصيحتى إليك أن تنجو بجانبك منه .»

(ذكريات عن حافظ ومجالسه) للأستاذ عبد الرحمن صدقى . ص : ١٤٩ من الكتاب الذى أصدره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فى ذكرى حافظ إبراهيم سنة ١٩٥٧ طبع المطبعة الأميرية .

(٢) «وقد سألته رحمه الله ذات يوم كيف تتصور القبر جاثيا ؟ فقال : دعني من نقدك وتحليلك ، ولكن حدثني ، أليس يحسن وقع هذا البيت في أذنك ؟ أليس يثير في نفسك الحزن ؟ أليس يصور ما لمصطفى من جلال ؟ قلت بلى ولكن ... قال : دعني من لكن واكتف مثلي بهذا .»

طه حسين ـ حافظ وشوقي ـ صفحة ١٧٣ ـ الطبعة الرابعة ١٩٥٨ ـ مكتبة الخانجي .

(٣) «وأنا أريد أن أعترف أيضا بأني كنت أوثر حافظا على شوقي في حياتهما ، وكنت أختص شاعر النيل من المودة والحب بما لم أختص به أمير الشعراء .»

المرجع السابق ص : ١٧٨

(٤) أحمد حسن الزيات ـ وحي الرساله ص : ٢٥٨ ـ المجلد الأول ـ الطبعة الثانية ـ نهضة مصر .

(٥) طه حسين ـ حافظ وشوقي ص : ١٩٣ ، ١٩٨ .

(٦) «ولقد خدعني حافظ عن نفسه كما خدعني شوقي عنها . كنت ألقى حافظا أول عهده بالشعر وكان يسمعني كثيرا من شعره فلا يعجبني ، فقلت له ذات يوم : أرح نفسك من العناء فلم يخلقك الله لتكون شاعرا ، ولكنه لم يقبل نصحي ، وحسنا فعل ، فما زال يجد ويكدح حتى أرغم الشعر على أن ينذعن له وأصبح شاعرا»

نقلا عن طه حسين : حافظ وشوقي ص : ١٩١

(٧) ديوان حافظ إبراهيم جـ١ ص : ٩٢ من المقدمة ـ طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠

(٨) المرجع السابق ص : ٣٥ .

(٩) المرجع السابق ص : ١٩٢ ، ٢٩٤ من الجزء الأول ، ص : ١٠٥ من الجزء الثاني .

(١٠) صدر كتاب الوسيلة الأدبية سنة ١٨٧٥ أو حولها ، وحدد الطبيب ميلاد حافظ بسنة ١٨٧٢ .

(١١) مقدمة شوقي للطبعة الأولى من ديوانه نقلا عن عدد الهلال الخاص بشوقي الصادر في أول نوفمبر ١٩٦٨ صفحات : ١١ ، ١٠ ، ١٤ على الترتيب .

(١٢) مقدمة البارودي لديوانه ص : ٥٥ من الجزء الأول .

(١٣) كتاب مهرجان البارودي ـ دراسة زكي نجيب محمود ص : ٧٨ . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٩٥٨ .

(١٤) ذكرى حافظ إبراهيم ـ دراسة محمد صبري . ص : ٦٩ .

(١٥) حسين المرصفي ـ كتاب الوسيلة الأدبية ص : ٣٥ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ .

(١٦) محمد حسين هيكل ـ مقدمة ديوان البارودي ص : ١٤ من الجزء الأول .

(١٧) طه حسين ـ حافظ وشوقي ص : ١٩٨ ، ١٩٩ .

(١٨) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص : ١٠ طبعة كتاب الهلال يناير ١٩٧٢ .

(١٩) قال عتبة بن ربيعة للرسول ﷺ فيما قال « ... وإن كان هذا الذي يأتيك رئيا تراه لا تستطيع رده عن نفسك طلبنا لك الطب ... » .

سيرة ابن هشام ص : ٢٩٤ جـ١ طبعة الحلبي سنة ١٩٥٥

(٢٠) يوسف البديعي : الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ص : ٦٥ ، ٧٤ ـ دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٧٧ .

(٢١) محمد عبده : مقدمة نهج البلاغة ص : ٣جـ١ طبعة الحلبي وهي غير مؤرخة .

(٢٢) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص : ١٥٦ .

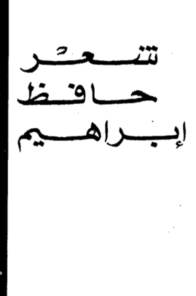
(٢٣) أحمد شوقي : مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه ـ كتاب الهلال ص : ١١ ، ١٢ .

(٢٤) ديوان حافظ جـ ٢ ص : ٨٧ .

(٢٥) عباس محمود العقاد : شعراء مصر ص : ١٧ .

(٢٦) علي الحديدي : محمود سامي البارودي ص : ١٨٦ ـ سلسلة اعلام العرب ٦٥ ـ دار الكاتب العربي ١٩٦٧ ، والقصة منقولة عن كتاب حياة مطران لطاهر الطناحي .





دراسة فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى

على البطل

تحدث محمود تيمور فى كتابه «دراسات فى القصة والمسرح»عن بعض ذكريات شبابه ، وفى هذا الحديث تأتى صورة حافظ إبراهيم فى إطارها الطبعى ، الذى لا يصح إغفاله عند الحديث عن حافظ ، يقول : «وأذكر أنى كنت فى عهد الصبا أحرص على شهود المحافل التى يلقى فيها شاعر النيل حافظ إبراهيم قصائده الشعبية ، فى الشئون الاجتماعية والسياسية العامة ، وكان الشاعر ـ كعهده ـ يؤثر أناقة اللفظ ، وجزالة العبارة ، حتى ليفتقر النشئ المتأدب فى فهم كلماته إلى معجم ، وأنا ـ يومئذ ـ قليل الزاد من الفصحى ، ولكننى على الرغم من ذلك ما أكاد أستمع إلى حافظ ينشد ، حتى أحس معانيه تنساب إلى نفسى، وإذا أنا أداجه وأسايره بعاطفتى وشعورى ، ذلك لأن الموضوعات التى يعالجها الشاعر كانت ملء أسماعنا ، والأحداث التى يستوحيها تشغل بالنا .

ولم يكن جمهور حافظ من المثقفين خاصة ، وإنما كان خليطا من طبقات الشعب ، يفهمون عنه ، ويتأثرون به ، ويصفقون له فى صدق وإيمان .

ولست أنسى حفلا شعبيا شهدته فى حديقة الأزبكية لذلك العهد ، أنشد حافظ فيه إحدى روائعه ، وكان بين جمهور السامعين كثير من «ذوى الجلابيب» ، وهم يطربون للشعر ، ويهتاجون بالإنشاد ويتصايحون فى تهلل (هكذا) وإعجاب»[1]. وفى هذا الحديث يلمس محمود تيمور أهم الجوانب التى تعنينا فى دراستنا لحافظ إبراهيم وشعره ، ولنحدد ما يعنينا هنا بهذه المساقات : ففى جانب المضمون نرى عبارة تيمور «قصائده الشعبية فى الشئون الاجتماعية والسياسية» ، وفى جانب الشكل نرى أن حافظا «كان كعهده يؤثر أناقة اللفظ وجزالة العبارة» ، وفى مساق الانتماء نرى أن جمهور حافظ لم يكن «من المثقفين خاصة ، وإنما كان خليطا من أبناء الشعب» ، معظمهم «من ذوى الجلابيب» .

كان حافظ إبراهيم منتميا إلى الشعب ، بمولده وحياته وآلامه الشخصية ، فكان يجب أن يلقى أهله بالوجه الذى يلائمهم من وجوه شعره ، وذلك هو «القصائد الشعبية» فى «الشئون الاجتماعية والسياسية العامة» ، ولم يكن هذا الوجه هو كل ما لديه من وجوه

الشعر ، ففى الجعبة مايتوجه به إلى غير أهله هؤلاء ، حين ترمى به الحاجات مطارح أبعد كثيرا من مأمن الأهل ، وإن كانت أقل بكثير مما كان يتمنى ، إذ إنه لم يستطع النفاذ إلى أبعد من قاع الأرستقراطية التى تعلق بها : وظيفة بدار الكتب يتقاضى عنها ثلاثين جنيها شهريا

عام ١٩١١، ورتبة «البكوية» من الدرجة الثانية عام ١٩١٢[٢]. كان راتبه ذاك يربو أضعافا مضاعفة عن راتبه فى الاستيداع من عام ١٩٠٠ إلى ١٩٠٣، وكان أربعة جنيهات، ثم تضاعف فى دار الكتب حتى بلغ ثمانين جنيها قبيل عام ١٩٣٢، إلا أن الهوة الهائلة كانت مازالت تفصل بينه وبين أحمد شوق، أدنى شرائح الأرستقراطية إلى مطامح حافظ، والذى كان يتنقل من قصر بحلوان إلى قصر بالمطرية، حتى استقر بقصره على النيل، «كرمة ابن هانىء»؛ لكونه شاعر الأمير، وظل حافظ شاعر أهله «ذوى الجلابيب».

فى عام ١٩١١ أريد لحافظ إبراهيم أن يدخل إلى سياج، تأمن فيه الحكومة لسانه الذى يتجه اتجاها خطرا، فقد شاع بيتاه فى هجاء الأمير:

قصر «الدوبارة» ما لليث رابض
فالذئب فى قصر «الإمارة» يحجل
ولقد سمعت بعابدين عواءه
فعجبت كيف يسود من لايعقل![٣]

فلم تجد الحكومة صعوبة فى إلحاقه بركبها، وعيِّن فى دار الكتب «الخديوية» إذ ذاك. وإذ لم تكن لديه وثيقة لميلاده، فقد عرض على الأطباء الحكوميين لتقدير سنه فقدرت بتسع وثلاثين سنة. ولما كانت مثل هذه التقديرات بطبعها تميل مع الملابسات وتخضع لاعتبارات، ليس منها الدقة العلمية أو تحرى الحقيقة، فى مثل الظروف التى جرى فيها تعيين حافظ فى وظيفته، فإننا نرجح أن يكون مولد حافظ فى فترة تقع ما بين الأعوام ١٨٦٨ / ١٨٧٠، وليس فى ٤ / ٢ / ١٨٨٢ كما قدر الأطباء[٤]. على أى حال، لقد ضاع تاريخ مولده، فيما ضاع عليه من فرص المستقبل الآمن بموت والده، وظل يضطرب بين حيوات قلقة حتى أظلته سماء دار الكتب بعد الأربعين.

ولد حافظ لأب مصرى، مهندس من مهندسى الرى، كان يشرف على قناطر ديروط، ولأم تركية الأصل. وكان خاله ـ الذى كفله بعد أبيه ـ «نيازى بك» مهندسا هو الآخر. وبهذا ينتمى حافظ إلى الشريحة الاجتماعية نفسها التى ينتمى إليها مصطفى كامل زعيم الحركة الوطنية فى بداية هذا القرن؛ إلا أن مسيرة الحياة قد خالفت بين مصيريهما؛ فاتجه مصطفى صعدا، بعلاقته بالخديو عباس، ووقف حافظ حائرا بين الاتجاه الجديد الذى يصعد، والاتجاه القديم المنزوى خلف آخر زعماء العرابيين الأستاذ الإمام محمد عبده. وظل حافظ موزع القلب والعواطف الوطنية، بين اتجاهين وطنيين، يظاهر أحدهما الخديو، وللآخر قنوات اتصال بالمعتمد البريطانى، يحتمى به من أعداء أمس واليوم والغد.

كان حافظ قد عاش فى طفولته نهاية أحداث الثورة، واتجهت حياته فى شبابه إلى المدرسة الحربية حيث تخرج عام ١٨٩١ ضابطا فى جيش يسيطر عليه قادة إنجليز لا ترضيه رئاستهم، ولا يرضيهم سلوكه، وتتصل أسبابه بالشيخ المصلح محمد عبده منذ عام ١٨٩٦، ثم يحدث تمرد بين الضباط المصريين فى السودان يشترك فيه حافظ، فيحاكم ويحال إلى الاستيداع منذ منتصف العام ١٩٠٠، فتفرغ لصحبة أستاذه الشيخ، ولم يفصل بينهما إلا موت الإمام.

ولقد شهد فى هذه الفترة حدثين مهمين تختتم بهما أحداث العرابيين بالانشقاق الفكرى بين الزعامة الروحية للثورة. كان الإمام محمد عبده قد عاد من منفاه عام ١٨٨٩ فوجد أن أعداءه قد انقسموا إلى معسكرين يتنافسان فى السيطرة على الوطن: الاستبداد والطغيان: ممثلا فى القصر، والاحتلال الأجنبى: ممثلا فى الإنجليز، ولم تكن ضراوة الأحقاد التى يحملها الخديو عباس له قد خفتت؛ بينما كان الإنجليز يستميلون العرابيين والشعب بتنديدهم المستمر بالطغيان الملكى، فهادن محمد عبده الإنجليز، إذ لم يهادنه القصر.

وعاود محمد عبده حلمه القديم؛ الإصلاح الهادئ الوقور، وتكوين مجموعة من التلاميذ تقوم على مبادئه وتواصل تعاليمه: الإصلاح الفكرى الذى يعارضه الاستبداد، فإذا ناصره الإنجليز فلا بأس؛ ومن ألمع هؤلاء كان سعد زغلول أحد شباب العرابيين.

ثم عاد النديم من منفاه عام ١٨٩٢ وأصدر مجلته «الأستاذ» فى ٢٣ أغسطس من العام نفسه. ولما كان قد عاد بأمر من الخديو الجديد عباس الذى استقبله فى القصر متغاضيا عن موقفه من أبيه، وكانت مرارة الهزيمة العسكرية فى التل الكبير لم تخف حدتها فى نفسه، فقد انطلق النديم فى «الأستاذ» منددا بالاحتلال، والمتعاونين معه، مساندا الخديو الشاب، بادئا بالحماس طريقا جديدا أمام مجموعة من الشباب الوطنيين الذين اتخذوا منه أبا روحيا لتيارهم الجديد فى الحركة الوطنية المتفجرة بالعواطف. ولم يلبث النديم أن غادر مصر منفيا، فى العام التالى، إلى الأستانة، تاركا الخديو وشباب الحركة الجديدة، وكان مصطفى كامل على رأس هذا الفريق. وكسرت عودة الزعيمين العسكريين ـ البارودى ١٩٠٠، ثم عرابى ١٩٠١ ـ هذا الانقسام. فقد لاذ البارودى بالقصر فرد إليه أمواله وألقابه، وأبدى عرابى رضاه عن الإصلاح الذى قام به الإنجليز ضد طغيان القصر، فثارت ثائرة الشباب المتهيج، ووقع التنافر بين فريقى الحركة الوطنية منذ مطلع القرن الجديد، ولم يخفف منه انفصام الرابطة بين هذا الفريق وبين القصر فى أواخر حياة مصطفى كامل، إذ ظل عداؤهم للإنجليز حادا لايفتر، وظل توجسهم من الفريق الآخر ـ المهادن للإنجليز ـ باعثا على النفور الدائم.

كان التمرد الصغير الذى اشترك حافظ فيه مناسبة يبرز بها قوة الخصم ويختبر فيها صلابة الأمير. ولقد تحقق من قوة الخصم الإنجليزى، كما ظهرت له ميوعة الموقف الخديوى. ولعله تحقق آنذاك أن الإمام كان على حق فى مهادنته الاحتلال، أو لعله لم يوقن ذلك، إلا أن الأمر الذى لم يشك فيه هو أن الإنجليز يملكون من أمره وأمر بلاده ما لايملكه العباس، وأن موقف الإمام هو آمن المواقف فى هذه الظروف، فركن إلى الأمن، وإن لم يفقد تعاطفه مع فريق الشبان المناضلين فيعبر عن هذا الموقف تعبيرا دقيقا واعيا قوله المرير عام ١٩٠٠:

متى أرى النيل لا تحلو موارده
لغير مُرتهبٍ فى الله مُرتقِبِ
فقد غدت مصرُ فى حالٍ إذا ذُكِرت
جادت جفونى لها باللؤلؤ الرطبِ
كأننى عند ذكرى ما ألمَّ بها
قرمٌ تردَّدَ بين الموت والهرب
إذا نطقتُ فقاع السجن مُتَّكأً
وإن سكتُّ فإن النفسَ لم تطِبِ
أيشتكى الفقرَ غادينا ورائحُنا
ونحن نمشى على أرض من الذهب
والقومُ فى مصر كالإسفنج قد ظفِرت
بالماء، لم يتركوا ضرعا لمحتلب
ياآل عثمان: ما هذا الجفاءُ لنا
ونحن فى الله إخوانٌ وفى الكتب
تركتمونا لأقوام تخالفنا
فى الدين والفضل والأخلاق والأدب [٥]

ونقول إنه يعبر عن موقفه هو بدقة ووعى، إلا أن فهمه السياسى للمرحلة التاريخية التى تمر بها مصر وحركتها الوطنية كان فهما مشوشا؛ إذ يستنجد بآل عثمان وليسوا هناك، كما أن تعبيره الفنى كان بحاجة إلى الاستواء والنضج. على أية حال، لقد كان فى طريقه إلى تمتين علاقته بالإمام منذ ذلك العام، فيصقل وعيه السياسى بقدر مايطيق، كما كان أمامه شوط فنى طويل يستكمل به من أدواته الفنية بقدر مايطيق كذلك. أما حديثه عن النهب الاقتصادى فقد كان يردد ماردده الناس منذ عهد إسماعيل حيث هجمت أوشاب أوروبا على مصر، حتى تغلغلت حانات الأروام فى القرى المصرية من الإسكندرية حتى أسوان.

٢

لجأ حافظ منذ تسريحه من الجيش إلى دار الإمام محمد عبده فى عين شمس، ومجالسه الآهلة بالمريدين، وهناك وجد الأمن كله، كما وجد مايرضى جانبا من الإحساس الوطنى لديه، فى دفاع الإمام عن الملة، وإسهامه فى تجديد الفكر الدينى. أما الجانب الآخر فكان لدى الفريق الذى يظاهر أعداء الإمام، فى قصر الإمارة، حيث يفور الحماس النضالى فى خطب مصطفى كامل ومقالاته فى الصحف، فكان حافظ موزعا بين العقل الهادىء والقلب المشتعل، ولكنه لم يغامر بالبعد عن الأمن والهدوء فى رحاب الشيخ:

هذا قريضى، وهذا قدرُ مُمتدَحى
هل بعد ذلك إحكامٌ وإجلالُ
إنى لأبصِرُ فى أثناء بُردتِهِ
نورا به تهتدى للحق ضُلاَّلُ
حلَّت داراً بها تُتلى مناقِبُهُ
ببابها ازدحمتْ للناس آمالُ

* * *

صَحِبتُ الهدى عشرين يوماً وليلةً
فقرَّ يقينى بعد ماكان يَرجُف
كأنَّ يَرَاعى فى مديحك ساجدٌ
مَدامعُهُ من خشية الله تذرِفُ
إمامَ الهدى إنى أرى القوم أبدَعُوا
لهم بدعا عنها الشريعة تعزِفُ
فأشرِقْ على تلك النفوسِ لعلها
ترِقُّ إذا أشرقْتَ فيها وتلْطُفُ
فأنتَ لها إن قام فى الشرق مُرْجِفٌ
وأنت لها إن قام فى الغرب مُرْجِفُ

* * *

يا أمينا على الحقيقةِ والإفتاء والشَّرع والهدى والكتابِ
أنت نِعْمَ الإمامُ فى مَوْطِنِ الرَّأْى ونعمَ الإمامُ فى المِحرابِ
ليتَ مِصْراً كغيرِها تعرف الفَضْلَ لدى الفضلِ من ذوى الألْبابِ
إنها لو دَرَتْ مَكَانَكَ فى المَجْدِ، ومَرْمَاكَ فى صُدُورِ الصِّعَابِ
لأظَلَّتْكَ بالقلوبِ من الشمس، ووارَتْ عِدَاكَ تحتَ التُّرابِ
أنتَ عَلَّمتَنا الرجوعَ إلى الحق، ورَدَّ الأُمُورِ لِلأَسْبابِ [٦].

ثم هو لا يكتفى بذلك بل يتجه إلى الإنجليز يرثى ملكتهم الراحلة، ويمدح ملكهم الجديد:

أعزى القوم لو سمعوا عزائى
وأُعلِنُ فى مليكتهم رثائى
وأدعو الإنجليز إلى الرضاء
بحكم الله جبار السماء

فكل العالمين إلى فناء

أعزى فيك تاجك والسريرا
أعزى فيك ذا الملك الكبيرا
أعزى فيك ذا الأسد الهَصُورَا
على العَلَمِ الذى ملك الدُّهُورا

وظلَّلَ تحته أهلَ الولاء!

مَحَتْ من مِصْرَ ذاك التاجَ، والقمرا
فقلتُ للشِّعْرِ هذا يومُ مَنْ شَعَرا
يا دولةً فوقَ أعلامٍ لَهَا أسَدٌ
تخشَى بوادِرَهُ الدنيا إذا زَأَرَا
يَحُولُ عَرْشُكِ من شمسٍ إلى قمرٍ
إن غابتِ الشمس أَوْلَتْ تاجَها القمرا

وهو لا يمدحهم لذاتهم، وإنما لما يتمتعون به من عدل وديمقراطية

تفتقر إليهما مصر، أو تطالب بهما حكامها، ولا تحصل عليهما :

لا تعجبن لِمُلْكٍ عَزَّ جَانِبُهُ
لولا التعاونُ لم تَنْظُرْ له أَثَرا
ما ثَلَّ رَبُّكَ عَرشا بات يَحْرُسُهُ
عَدْلٌ ولا مَدَّ في سُلْطَانِ من غَدَرا
تَشَاوَرُوا فى أُمُورِ المُلْكِ مِنْ مَلِكٍ
إلى وَزِيرٍ إلى مَنْ يَغْرِسُ الشَّجَرا[٧]

ومع ذلك فهو لا يقاطع الخديو ولا خليفة المسلمين، إذ يمدحها من آنٍ لآخر وإن كان لا يكثر. وهو حين يمدح الخديو فى المناسبات العامة مثل عيد الفطر وعيد الجلوس، يشير إلى هذا الإقلال من المديح فيعلله مرة بالرغبة عن الثرثرة والفضول :

إلى سُدَّةِ العباس وَجَّهْتُ مِدْحَتِى
بتهنئة شوقية النسج مِعْطَارِ
وأُنْشِدُ أَشْعَارِى وإن قَالَ حاسِدِى :
نَعَمْ شَاعِرٌ لَكِنَّهُ غَيْرُ مِكْثَارِ
كذا فليكن مَدْحُ الملوك، وهكذا
يَسُوسُ القَوَافِى شَاعِرٌ غَيْرُ ثرثَارِ[٨]

ثم يعلله مرة ثانية بأن شاعر القصر ـ أحمد شوقى ـ لا يترك لغيره ما يقوله فى الأمير، وإن كان حافظ يلمح إلى إمكان تفوقه على شوقى، لو أراد التوجه إلى الملك :

ماذا ادَّخرتَ لهذا العيدِ من أَدَبِ
فقد عَهِدْتُكَ رَبَّ السَّبْقِ والغَلَبِ
تشدو وترهف بالأشعار مرتجلا
وتبرز القول بين السِّحْرِ وَالعَجَبِ
هذا هو العيدُ قد لاَحَتْ مَطَالِعُهُ
وكُلُّنا بين مُشْتَاقٍ، ومُرْتَقِبِ
إنى دعوت القوافى حين أَشْرَقَ لى
عيدُ الأمير فَلَبَّتْ غُرَّةُ الطَّلَبِ
يا من تَنَافَس فى أوصافه كَلِمِى
تَنَافُسَ العَرَبِ الأَمْجَادِ فى النَّسَبِ
لم يُبْقِ «أحمدُ» من قولٍ أُحَاوِلُهُ
فى مدح ذاتك فاعذرنى، ولاتَعِبِ
فَلَسْتُ ممن سَمَتْ بالشعر هِمَّتُهُم
إلى الملوك ولا ذاك الفَتَى العربى[٩]

ويعلل تقصيره مرة ثالثة بأنه إنما يعطى غيره من الشعراء فرصة القول والتقرب من الخديو، ولو قال لسد عليهم المطالع. وهكذا يغمز شوقى غمزا شديدا، فى خلقه وفى شعره :

أغريت بالغوص أقلامى لما تَرَكَتْ
فى لجة البحر من درٍّ ومرجانِ
كم رام شأوِى فلم يدرك سوى صدفٍ
سامحت فيه لِنَظَّامٍ وَوَزَّانِ
عابوا سكوتى، ولولاه لما نطقوا
ولا جرت خَيْلُهم شوطا بميدانِ
واليوم أنشدهم شعرا يُعِيدُ لهم
عهد النواسى أو أيام حسانِ
أزف فيه إلى العباس غانية
عفيفة الخدر من آيات عدنان
من الأوانس حلاها يراع فتى
صافى القريحة (صاحٍ غيرِ نشوانِ)
ما ضاق أصغره عن مدح سيده
(ولا استعان بذكر الراح والبان)
(ولا استهل بذكر الغيد مدحته)
فى موطن بجلال الملك ريان[١٠]

إن اصطدام حافظ بشوقى فى هذه المرحلة لم يكن صداما مع القصر الذى يختص بشوقى؛ لأن هذا القصر كان يرعى الحركة الوطنية الشابة التى يعطف عليها حافظ برغم اختصاصه بالإمام، وإنما كان صداما بين شاعرين شابين يتنافسان على زعامة الحياة الأدبية آنذاك، اختص القصر بأحدهما فرفعه، واختص الإمام بالآخر فصار يرى نفسه محدود الحظ مغموط المكانة كالإمام، وإن كان قربه منه يكفيه :

أيهذا الإمام أكثرت حسادى فباتت نفوسهم فى التهابِ
أبصروا موقفى فَعَزَّ عليهم
منك قربى، ومن علاك انتسابى
قل لجمع المنافقين، ومنهم
خص بالقول «عبد أم الحبابِ»
عبد تلك التى يحرمها الله
إزاء الأزلام والأنصابِ
إن نفس الإمام فوق مناهم
ما تمنوا، وإننى غير صابى

ولم يلبث الإمام أن لحق بربه، وقبل أن تمضى سنة على وفاته، وبالتحديد فى ١٣ / ٦ / ١٩٠٦، وقعت حادثة دنشواى التى أوضحت تباين موقف التيارين الوطنيين؛ فنجد حافظا يحسم تردده بينهما ـ على الأقل فى هذا الحادث ـ فيقف إلى جانب تيار الشباب المؤيدين للخديو والمؤيدين منه، مهاجما بعنف بعض تلاميذ الإمام الذين وقفوا إلى جانب الإنجليز :

أيها القائمون بالأمر فينا
هل نسيتم ولاءنا والودادا
لا تقيدوا من أمة بقتيل
صارت الشمس نفسه حين صارا
جاء جهالنا بأمر وجئتم
ضعف ضعفيه قسوة واشتدادا

كيف يخلو من القوى التشفى
من ضعيف ألقى إليه القيادا

أيها المدعى العمومى مهلا
بعض هذا فقد بلغت المرادا

لاجرى النيل فى نواحيك يامصـ
ـر، ولاجادك الحيا حيث جادا

أنت أنبتَّ ناعقا قام بالأمـ
ـس، فأدمى القلوب والأكبادا

إيه يا مدرة القضاء ويامن
ساد فى غفلة الزمان وشادا

أنت جلادنا فلا تنس أنا
قد لبسنا على يديك الحدادا[11]

إن موقفه هذا يتمايز عن موقفه السابق فى مدح الإنجليز، وإن كان لم يبلغ حد المصادمة معهم، والهجوم عليهم كما فعل بأعوانهم من المصريين. ولكنه يتمايز أيضا عن موقف شوقى شاعر الأمير الذى فضل السكوت حتى ينجلى الموقف فى حساب الأرباح والخسائر المرحلى. لقد ترك الخديو نفسه شباب الحركة يصادمون الإنجليز، وصمت هو. وصمت شاعره تبعا لذلك، أما حافظ فقد ارتفع صوته إلى جانب الحزب الوطنى الجديد، منددا بالجريمة وصانعيها عموما. وبذلك لم يكن انحيازه للحركة الجديدة تقربا من الخديو الذى يساندها، ولكنه موقف وطنى أصيل من حافظ، ينحاز فيه إلى الفريق الأقرب إلى نفسه وإلى ميوله الفكرية، والناطق بلسان شريحته الاجتماعية. وهو حين يقف فى صف هذا الفريق بصفته الأصيلة، وهى الوطنية المصرية، لا يهتم بتقلبات الخديو حين تخلى عن هذا الفريق قبيل وفاة مصطفى كامل، فيثبت فى موقعه، ويكون أعلى الأصوات فى رثائه لزعيم الوطنية؛ على حين يختفى صوت شوقى فلا يسمعه أحد إلا فى الذكرى الأولى، يؤبن الفقيد تأبينا فاترا، يقتصر على فلسفات سطحية عن الحياة والموت، وحديثا مكرورا عن الأخلاق لا يمل شوقى ترديده، وإن مله السامعون. وهكذا تأتى قصائد حافظ فى مصطفى كامل حارة حرارة تتناسب مع احتدام المعركة الوطنية فى هذه المرحلة.

ومع ذلك، فإن حافظا لم يستطع أن يحسم ــ فيما بينه وبين نفسه ــ موقفه بإزاء الإنجليز؛ إذ ظل مشوش الفكر أمام تلك القضية. وهذه هى النتيجة المنطقية للتربية الفكرية فى المرحلة التى كونت رؤيته السياسية. على يد الأستاذ الإمام ومريديه من رجال السياسة فى هذا العصر. الذين التقت نظرتهم مع نظرة فريق آخر من كبار الملاك الممثلين بحزب الأمة، فرأوا أن الاحتلال يمكن أن يكون أقل ضررا من السلطة المستبدة التى كان الخديو يحاول استعادتها والانفراد بها، ورأوا تعضيد كرومر فى مواجهته لسلطة القصر، والإفادة من هذا الصراع بينهما. ولم يستطع حافظ أن يتخلص من تسلط هذه الفكرة على رؤيته السياسية أبدا، فهو فى وداعه للورد كرومر. إنما يصدر عنها فى مقدمة قصيدته المشهورة:

سنطرى أياديك التى قد أفضتها
علينا، فلسنا أمة تجحد اليدا

أمِنَّا فلم يسلك بنا الخوف مسلكا
ونمنا فلم يطرق لنا الذعر مرقدا

وكنت رحيم القلب تحمى ضعيفنا
وتدفع عنا حادث الدهر إن غدا

ولولا أسى فى دنشواى ولوعة
وفاجعة أدمت قلوبا وأكبدا

لَذُبْنَا أسى يوم الوداع لأننا
نرى فيك ذاك المصلح المتوددا[12]

وإن حاول فى بقية القصيدة أن يورد مآخذ أعداء اللورد، انسجاما مع موقعه الجديد فى صف مصطفى كامل والحركة الوطنية الجديدة. ثم تظهر الفكرة ذاتها ــ فكرة مظاهرة الاحتلال للحد من سلطة الخديو المطلقة ــ مرة ثانية فى قصيدته التى يستقبل بها المعتمد البريطانى الجديد. السير «جورست»، خليفة كرومر فى منصبه:

بنات الشعر إن هى أسعدتنى
شكوت من العميد إلى العميد

ولم أجحد عوارفه.. ولكن
رأيت المن أدعى للجحودِ

أذيقونا الرجاء.. فقد ظمئنا
ــ بعهد المصلحين ــ إلى الورودِ

ومُنُّوا بالوجود فقد جهلنا
بفضل وجودكم معنى الوجودِ

إلى من نشتكى عنت الليالى
إلى العباس أو عبد الحميد

ودون حماهما قامت رجال
تُرَوِّعُنَا بأصناف الوعيدِ[13]

إنه يرى أن أجَلَّ إصلاح يمكن أن يقدمه الإنجليز لمصر هو جلاؤهم عنها إنجازا لوعودهم السابقة. ولكن ذلك يستحيل دون قوة ذاتية من الشعب تجبرهم على الجلاء:

فليت كرومرا قد دام فينا
يطوق بالسلاسل كل جيدِ

ويتحف مصر آنا بعد آن
بمجلودٍ ومقتول شهيدِ

لننزع هذه الأكفان عنا
ونبعث فى العوالم من جديدِ

ولكن مادامت هذه القوة غير موجودة، ومادام الإنجليز ــ تبعا لذلك ــ متمسكين بالبقاء الأبدى، فليس هناك بد من استثمار نزعاتهم الإصلاحية، والإفادة من وقوفهم فى وجه السلطة المطلقة التى يطالب الخديو بها لنفسه:

إذا استَوْزرتَ فاستَوْزِرْ علينا
فتى كالفضل أو كابن العميدِ
وفى الشورى بنا داء عهيد
قد استعصى على الطب العهيدِ
تداركْ أمةً فى الشرق أمست
على الأيام عاثرةَ الجُدُودِ
وأَيِّدْ مصرَ والسودانَ تَغْنَمْ
ثناء القوم من بيض وسود[14]

وهذا الموقف ينتمى إلى فكر الإمام محمد عبده ، الفكر الإصلاحى ، الذى لم يبتعد عنه حافظ كثيرا ، حتى بعد وقوع حادث دنشواى ؛ فهو يتوجه إلى سعد زغلول - أبرز تلاميذ الإمام - مطالبا إياه بالاستمرار فى الطريق الإصلاحى نفسه :

يا سعدُ إنَّ بمصر أيتاماً تُؤَمِّلُ فيك سعدا
قد قام بينهمو وبين العلم ضيق الحال سدا
مازلت أرجو أن أراك أباً وأن ألقاك جدا
حتى غدوت أباً : لهُ
أضحت عيال القطر وُلْدَا
فاردد لنا عهد الإمام
وكن بنا الرجل المفدى[15]

إن حافظا ، الذى بدأ مسيرته السياسية فى ركاب الإمام محمد عبده المعادى للخديو ، ليغمز أسرة محمد على ، ويصفهم بالقاسطين المستبدين ، ومع ذلك ظل يحفظ درجة ما من درجات القرب مع الخديو ، طوال رعايته للحركة الوطنية الجديدة ، ولكنه حين يتخلى الخديو عن الحركة بعد دنشواى ، يطلق بيتيه فى هجاء الخديو ، فى العام الذى توفى فيه مصطفى كامل ، ويعرض فيهما المعتمد البريطانى على أمير البلاد ، «الذئب» الذى يحجل فى «قصر الإمارة» ، والذى ساد بلا عقل ، ولا موجب للسيادة .

وهو فى هذه الفترة حين ينطق باسم الحزب الوطنى ، ويرفع من شأنه ، لا ينسى أنه تلميذ محمد عبده ، العرابى القديم ؛ فهو يلهج بالدستور وحكم الشورى ، الذى صار مطلبا ملحا من مطالب الحركة الجديدة أيضا بعد انحرافها عن الخديو وانحراف الخديو عنها ، وهكذا تضيق رقعة الخلاف بين خلفاء مصطفى كامل وبقايا العرابيين . ويقف حافظ مادحا البرنس حسين كامل رئيس مجلس الشورى الذى غضب عليه الخديو وشاعره شوقى آنذاك ؛ فيمدحه حافظ ويحرضه على أن يدعم موقف «حزب الشمال» أى المعارضة التى يمثلها الحزب الوطنى :

أبا الفلاحُ إن الأمر فوضى
وجهل الشعب والفوضى لزامُ
وإن لم يدرك الدستور مصرا
فما لحياتها - أبدا - قِوَامُ
وياحزب اليمين إليك عنا
لقد طاشت نبالك والسهامُ
وياحزب الشمال عليك منا
ومن أبناء نجدتك السلامُ[16]

وكانت صيحته هذه مقدمة لاحتواء الحكومة الخديوية له : فى سياج الوظيفة التى تكبله وتعقل لسانه ، والإنعامات الخديوية برتبة ونيشان من أدنى درجات التشريف الملكية ، ولكنها كانت كافية لعقل لسان حافظ ، أمدا طويلا .

٣

ويركن حافظ إذن إلى الدعة والسكون الآمن فى رحاب وظيفته الجديدة فى دار الكتب الخديوية ، فيسالم الجميع ؛ حتى إذا أعلنت الحرب العالمية ، وتبعها إعلان الحماية البريطانية على مصر لقطع علائقها بدولة الخلافة ، وعزل الإنجليز عباسا وولوا عمه حسين كامل سلطانا على مصر ، وجدنا حافظ يستقبل السلطان الجديد «أبا الفلاح» مهنئاً وناصحاً بمسالمة الإنجليز وموالاتهم :

هنيئا أيها الملك الأجل
لك العرش الجديد وما يظل
تسم عرش إسماعيل رحبا
فأنت لصولجان الملك أهل
ووال القوم إنهم كرامٌ
ميامين النقيبة حيث حَلُّوا
لهم ملك على «التاميز» أضحت
ذراه على المعالى تستهل
فإن صادقتهم صدقوك ودا ...
وليس لهم إذا فتشت مثل
وإن ناديتهم لَبَّاكَ منهم
أساطيل وأسياف تسل[17]

وإن كان فى حيرة من أمر الحماية والفرق بينها والاحتلال ، فهو فى آخر الأمر يرجو أن تخف سيطرة الإنجليز على مصر ويتحول بطشهم فيها إلى مناصرة ورعاية ، متوجها بهذا الرجاء للمعتمد البريطانى الجديد : السير مكماهون :

أى مكمهون قدمت بال
قصد الحميد وبالرعاية
ماذا حملت لنا عن ال
ملك الكبير ، وعن «جراية»
أوضح لمصر الفرق ما
بين السيادة والحماية
أضحت ربوع النيل سلطنة ، وقد كانت ولاية

فتعهدوها بالصلا
ح ، وأحسنوا فيها الوصايهْ
أنتم أطباء الشعو
ب وأنبل الأقوام غايهْ
أنى حللتم فى البلا
د ، لكم من الإصلاح آيهْ[18]

وقرب نهايات الحرب ، يتباعد بقايا العرابيين عن الإنجليز ، كما يتباعد الحزب الوطنى عن الخديو والأتراك. وبهذا تتقارب مواقف فريق الوطنية المصرية ؛ فينادى العرابيون بجلاء الإنجليز ويرضى الوطنيون بالاستقلال التام عن تركيا ، ويطالب الفريقان معا بالدستور . وحين تنتهى الحرب ويشكل سعد زغلول وفده للمطالبة بالاستقلال ، يبدى أصحاب الحزب الوطنى وعيا كبيرا حين يمتنعون عن إرسال وفدهم الذى كانوا قد شكلوه للغاية نفسها ، وذلك ليتيحوا لوفد زغلول فرصته الكاملة فى النجاح[19] . وفى بحران الثورة الشعبية العارمة لانجد لحافظ أثرا كبيرا ، لا فى مقدماتها ولا فى نهاياتها ، فقبيل اندلاعها يقف فى ٨ / ٢ / ١٩١٨ ليلق قصيدته العمرية المشهورة متخفيا فى إطار التاريخ ، إلا أنه لا يتجاوز تمجيد «الشورى» التى أعلى عمر من شأنها :

وما استبد برأى فى حكومته
إن الحكومة تُغرى مستبديها
رأى الجماعة لا تشقى البلاد به
رغم الخلاف ، ورأى الفرد يشقيها

وواضح أنه ينظر بناظرة حديثة إلى أمر الشورى العمرية ويحاول أن يشير إلى هذا :

لعل فى أمة الإسلام نابتة
تجلو لحاضرها مرآة ماضيها
وحسبها أن ترى ما كان من عمر
حتى ينبه منها عين غافيها[20]

وحين تجرفه العواطف فى سورة الأحداث فلا يستطيع أن يمنع نفسه من الحديث عن الحماس الوطنى لنساء مصر ، وقيامهن بالمظاهرات تأييدا للزعماء المنفيين ؛ فيقول قصيدة يسخر فيها من الجنود الإنجليز الذين هجموا بالسلاح على نساء عزل ، وكأنهن الجنود الألمان فى تصور الجيش الإنجليزى المغوار :

يمشين فى كنف الوقا
ر ودار سعد قَصْدُهُنَّهْ
وإذا بجيش مُقْبِل
والخيلُ مُطْلَقَةُ الأعِنَّهْ
وإذا الجنودُ سُيُوفُها
قد صُوِّبتْ لِنُحُورِهِنَّهْ
والخَيْلُ والفرسانُ قد
ضربت نطاقاً حَوْلَهُنَّهْ
فتطاحن الجيشان سا
عاتٍ تَشِيبُ لها الأجِنَّهْ
فَلْيَهْنَأِ الجَيْشُ الفَخو
رُ بنصره وبكَسْرِهِنَّهْ
فكأنما الألمانُ قد
لبسوا البراقعَ بَيْنَهُنَّهْ
فلذاك خافوا بأسهن
نَ وأشفقوا من كَيْدِهِنَّهْ[21]

وإذ رأى حافظ أنه بقصيدته هذه قد خالف سنن القصد والاعتدال، وتجاوز المقدار الذى أخذ نفسه به منذ غنم وظيفته فى الكتبخانة الأميرية ، فقد أنكر نسبة القصيدة إلى نفسه منذ قالها سنة ١٩١٩ إلى أن تغيرت الظروف العامة ، أو على الأقل تغيرت ظروفه هو ؛ فقارب الإحالة على المعاش ، فلم تنشر القصيدة منسوبة إليه إلا فى مارس سنة ١٩٢٩ ، بعد عشر سنوات كاملات من الأحداث[22] .

وفى نهاياتها يتحدث حديثا محايدا عن تصريح الاستقلال المشهور فى فبراير ١٩٢٢ ، وهو حريص على أن يرضى الجميع ، أو على الأقل يجهد حتى لا يغضب منه أحد : الحكومة ، أو الاحتلال ، أو المشاعر الوطنية ، لذلك فهو لا يقطع برأى فى هذا التصريح :

أموقف للمجد نجتازه؟
أم ذاك لِلأهى بنا مسرحُ
ألمح لاستقلالنا لمعة
فى حالك الشك فأستروحُ
وتطمس الظلمة آثارها
فأنثنى أنكر ما ألمحُ
قد حارت الأفهام فى أمرهم
إن لمحوا بالقصد أو صرحوا
فقائلٌ: لا تعجلوا ، إنكم
مكانكم بالأمس لم تبرحوا
وقائلٌ : أوسِعْ بها خطوةً
وراءها الغاية ، والمَطْمَحُ
وقائلٌ أسْرَفَ فى قولِهِ :
هذا هو استقلالكم ، فافرحوا
إن تسألوا العقل ، يقل : عاهِدُوا
واستوثقوا فى عهدكم تربحوا
أو تسألوا القلب يقل : حاذروا
وصابروا أعداءكم تُفْلِحُوا[23]

لقد تحامى حافظ موضوعات الخلاف السياسى الشائكة ، وولى وجهه شطر الجانب الآمن ؛ فهو يكتب فى موضوعات البر ومشروعات الخير التى يرعاها الوزراء والأمراء كالاكتتاب لإنشاء الجامعة الأهلية ، وملاجىء الأيتام وغير ذلك . ولكنه حين يترك دار الكتب عام ١٩٣٢ عند بلوغه سن التقاعد يحس أن قيود الوظيفة

قد حُطّت عنه ، وقد تحرر من إسارها ، يحاول ان يضرب بأوفر السهام معوضا ما فات . فهو يكتب ضد الإنجليز مقطوعات ملتهبة ، تحفل بها صحف الشهور الأولى من ذلك العام منسوبة إليه :

أبعد حياد لارعى الله عهده
وبعد الجروح الناغرات وئام
اذا كان فى حسن التفاهم موتنا
فليس على باغى الحياة ملام

كشفنا عن نواياكم ، فلستم
ـ وقد برح الخفاء ـ محايدينا
سنجمع أمرنا وترون منا
لدى الجلى كراما صابرينا
ونأخذ حقنا رغم «العوادى»
تطيف بنا ، ورغم «القاسطينا»

حولوا النيل ، واحجبوا الضوء عنا
واطمسوا النجم واحرمونا النسيما
واملأوا البحر ـ إن أردتم ـ سفينا
واملأوا الجو ـ إن أردتم ـ رجوما
إننا لن نحول عن عهد مصر
أو تَرَوْنَا فى الترب عظما رميما
فاتقوا غضبة العواصف . إنى
قد رأيت المصير أسمى وخيما[٢٤]

وإن صوته لا يدوى بالثورة على المستعمر فحسب ، وينذر بالمواجهه للأجنبى فقط ، ولكنه يتوجه بغضبه إلى حكم إسماعيل صدقى المستبد ومن خلفه العرش والإنجليز معا . وإذا كانت إشارته ـ فى الأبيات السابقة ـ وتهديده بان الشعب سيأخذ حقه «رغم العوادى» ، و«رغم القاسطين» إشارة مضمرة ، وتهديدا مُقَنّعاً ، فإنه فى قصيدة أخرى يفصح عن مقاصدة ويحدد الأسماء :

أشكو إلى (قصر الدبارة) ماجنى
(صدق) الوزير ، وماجنى (علام)

ويخاطب إسماعيل صدقى بقوله متهما إياه بموت الضمير :

ودعا عليكَ اللهَ فى محرابه
الشيخُ والقسيسُ والحاخامُ
«لاهُمَّ أحْيِ ضميرَهُ ، ليذوقها
غُصصًا وتَنْسِفُ نفسه الالآم» !

ويوجه الخطاب إلى الإنجليز ، مبينا أن حيادهم انحياز للحكومة الباطشة ، وأن عداءهم للشعب المصرى لم يعد يخفى على أحد ، ولا سبيل للتخلص منهم إلا بقوة هذا الشعب :

قل للمحايد هل شهدت دماءنا
تجرى ؟ وهل بعد الدماء سلام ؟
سُفِكَتْ مَوَدَّتُنَا لكم ، وبدا لنا
أن الحياد على الخصام لثام

لم يبق فينا من يمنى نفسه
بودادكم ، فودادكم أحلام
إنا جمعنا للجهاد صفوفنا
سنموت أو نحيا ونحن كرام[٢٥]

ولكن جاءت هذه الصحوة فى وقت متأخر جدا ؛ إذ لم يمهله أجله لمواصلة هذا الطريق النضالى الذى كان جديرا به ، فلحق بربه فى صبح الخميس ٢١ / ٧ / ١٩٣٢ بعد إحالته إلى المعاش بنحو خمسة أشهر فقط .

٤

فى مطلع القرن ، وحافظ فى عنفوان الشباب ، أعدت للشعر جائزة ، فقال أبياتا يرشد فيها أصحاب الجائزة إلى الحكم السوى ، وإلى أن المستحق لها هو حافظ نفسه :

قل لِلأُلى جعلوا للشعر جائزةً
فيم الخلاف ؟ ألم يرشدكم الله ؟
إنى فتحت لها صدرا تليق به
إن لم تحلوه فالرحمن حلاه
لم أخش من أَحَدٍ فى الشعر يسبقنى
إلا فتى ماله فى السبق إلاه !!
ذاك الذى حكمت فينا يراعته
وأكرم الله والعباس مثواه[٢٦]

فهو يجعل نفسه ـ فى أبياته تلك ـ أشعر شعراء عصره ، وإن استثنى شاعر الأمير الفتى ، استثناء (بروتوكوليا) فقط ؛ فنى هذه الآونة المبكرة كان يرى أنه لا يفضله من أترابه شاعر ما ، حتى شاعر الأمير ، متأثرا خطى أمير الشعر فى نظره ، محمود سامى البارودى الشيخ . ولو أننا اطرحنا وجهة نظر حافظ هذه ، فسيبقى مع ذلك على دارسى شعر هذه الحقبة من تاريخنا الأدبى أن ينظروا فى شعر حافظ من خلال نظره فى شعر هذين الشاعرين : البارودى رائد نهضة الشعر وأميره الحق ، وشوقى الذى انتحى منحى خاصا بالشعر التقليدى ، فوضعه فى خدمة القصر الأميرى . بل إننا لنذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فنرى أنه لابد أن ينظر إلى شعر حافظ ـ ليس فقط من خلال النظر فى شعر سابقه البارودى أو معاصره شوقى ـ ولكن أيضا من خلال الحلقة التالية له ـ دعاة التجديد ـ وهى حلقة أصحاب الديوان ، والعقاد بشكل خاص من بينهم .

*

بعث البارودى ميت الشعر العربى إلى نهضة فنية توائم النهضة القومية التى عاصرها وكان من فرسانها ، فى الثورة العرابية . ولكن هذه النهضة قامت على أسس القيم الفنية القديمة ، واحتذاء للنماذج الشعرية الرفيعة فى عصور الفحولة السابقة ، مما جعلها تسير فى خط راجع ، على حين سارت النهضة الاجتماعية قدما ، متمردة على القيم الاجتماعية القديمة . ولهذا عاش شعر البارودى عصرا غير عصره ، فجاءت مفردات شعره وكثير من موضوعاته منتمية إلى المناخ الفنى

العباسي وما يسبقه من عصور ، حيث خمريات النواسي وطردياته ، وفخر المتنبي والشريف الرضي ، ومدائح الفرزدق ومعاصريه ، فى إطار من المفردات التى هاجرت من عصور هؤلاء واغتربت فى شعر البارودى الحديث ..

واغترب البارودى نفسه عن الوطن بعد الثورة ؛ ولدى عودته وجدَ فَتَيَيْن يتصديان لزعامة الحياة الفنية ، ويتنافسان على بلوغ الصدارة منها ، وكلاهما يمسك منه بسبب ، ويتعلق به من وجه . أما شوقى فكان يرى فى البارودى ابنا من أبناء الطبقة الأرستقراطية الحاكمة ، زلت به القدم ـ لا بهزيمة الثورة ، ولكن باشتراكه فيها أساسا ـ وجمح به الهوى ، فارتكب هذه الحماقة التى ظل يخجل منها طوال باقى أيامه [٢٧] بعد عودته من المنفى . أما حافظ فكان لدى عودة البارودى مستظلا بمعسكر الثورة ممثلا فى محمد عبده ، فلا عجب أن يرى الفارس العائد نموذجا لحلم كان يبتغى أن يمثله واقعا : فى الرداء العسكرى ، فلما فاته الواقع صار يتمنى أن يمثله فنا : فى تزعم الحركة الشعرية . وكذا كان حافظ أقرب من شوقى إلى روح البارودى وطبيعته [٢٨]

انتحى أحمد شوقى بالشعر التقليدى ناحية استكمل له فيها قمة نضج الشكل من حيث الارتفاع بالصياغة أو عبقرية الصناعة ، وأفقده بها أخص ما يميز الشعر العربى الغنائى ، من حيث انمحت فيه شخصية الشاعر وتلاشت ذاتيته الفردية . ذلك لأن شوقى استجلب القيم الكلاسيكية الغربية التى تحكم تعبيره عن الأرستقراطية الزراعية المسيطرة على مقاليد الأمور ؛ فشعر أحمد شوقى إذن نقيض لروح شعر البارودى بشكل خاص ، وإن كان تتويجا لمسيرة القصيدة العربية التقليدية وخطوة نهائية بلغت فيها نهاية إمكانات عطائها الفنى ، فى الصياغة الشكلية وجماليات الصنعة الشعرية .

أما شعر حافظ إبراهيم فكان يتوجه توجها بارو ديا من الأساس ، حتى ليمكن أن يعد امتدادا واعيا لشعر البارودى ، سواء فى النهج الفنى أو فى التوجه السياسى ، مع الأخذ فى الحسبان ما حدث من تطور موازين القوى السياسية الداخلية بين عهديهما . فلم تكن أبيات حافظ فى مثله الأعلى آنذاك من قبيل المديح الذى يرسل القول على عواهنه ، وإنما هى تعبير عن وعى بما يريده الشاعر وما يراه . فهو يرى أن البارودى «أمير الشعر» ، وهو يتمنى أن يحاذيه فى مستواه الفنى :

«أمير القوافى» إن لى مُسْتَهَامَةً
بِمَدْحِ ، ومن لى فيك أن أبلغ المدى
أعرنى لمدحيك اليراع الذى به
تخط وأقرضنى القريض المسددا
وهبنى من أنوار علمك لمعة
على ضوئها أسرى وأقفو من اهتدى [٢٩]

وعندما يرثيه بعد ذلك بخمس سنوات تقريبا ، يكون رأيه هو هو . وتظل منزلة البارودى من نفسه كما كانت من قبل ؛ ففى حين يتحدث شوقى عنه حديثه عن عزيز قوم ذل ، وأنقذه الموت :

هكذا ترى مصر فنم بسلام
كم روعتك حوادث الأيام

يبدى حافظ تعاطفه العميق ، وتفجعه الذى اشتهر به رثاؤه عموما :

ردوا على بيانى بعد محمود
فقد عييت وأعيا الشعر مجهودى
ما للبلاغة غضبى لا تطاوعنى
وما لحبل القوافى غير ممدودِ
ولوتَرَتْ أن هذا الخطب أفحمنى
لأطلقت من لسانى كل معقودِ
لبيك يا مُؤْنِسَ الموتى ومُوحِشَنَا
يافارسَ الشعر والهيجاء والجودِ
مُلْكُ القلوبِ وأنت المستقلُّ به
أبقى على الدهر من ملك ابن داودِ
لبيك يا شاعرا ضَنَّ الزمان به
على النُّهَى والقوافى والأناشيدِ

ويناقش من يدعى أن الثورة زلة فى حياة البارودى ، قائلا إنها زلة تستحق التكريم إن صح أنها زلة :

إن المناصبَ فى عزلٍ وتوليةٍ
غَيْرُ المواهبِ فى ذكرٍ وتخليدِ
أكرم بها زلةً فى العمر واحدةً
إن صح أنك فيها غير محمودِ
سلوا الحِجَا هَلْ قَضَتْ أَرْبَابُه وَطَراً
دونَ المقاديرِ ، أَوْفَازَتْ بمقصودِ [٣٠]

إن حافظا حين يبدو متعاطفا مع موقف البارودى فى الثورة إنما يعبر عن موقفه هو ، الذى يكاد يكون متطابقا وموقف البارودى ، وإن اختلفت الأصول بينهما واختلفت الظروف التاريخية المحيطة بكل منهما . وعن هذا يقول العقاد : «إن هناك بواعث كثيرة قربت بين حافظ والبارودى فى الطريقة ، وما زالت بهما حتى جمعت بينهما بجامعة الألفة والمودة . فحافظ قد اختار حياة الجندية كما اختارها البارودى من قبله ، وحافظ كان مفطورا كصاحبه على إيثار الجزالة والإعجاب بالصياغة ، والفحولة فى العبارة ، وكان كصاحبه أيضا من حزب التمرد والثورة ، لا من حزب التسليم والاستكانة» [٣١] ومع بعض التحفظ على هذه التعميمات ، إلا أن الحكم المجمل بتقارب حافظ والبارودى يظل حكما صحيحا .

وقد نستطيع أن نجمل التحفظ على إطلاق العقاد بمقولته السابقة فى نقطتين أساسيتين ؛ أولاهما أن ما يراه جزالة وفحولة قد يراه غيره ضجيجا ليس ينسب كثيرا للفصاحة ؛ إذ يقرر شوقى ضيف ، وهو يعنى حافظا فى أغلب الظن ، أو حافظا وعبد المطلب : أن شعر معاصرى شوقى لا يمكن تشبيهه إلا بما شبه به أبو العلاء شعر ابن هانىء الأندلسى : «ما أشبهه إلا برحى تطحن قرونا» ، إذ إن شوقى ـ فى رأى الدكتور ضيف ـ قد أغلق بكلتا يديه أبواب الشعر

الغنائى العربى ، وكان ينبغى ألا يحاول الشعراء من بعده فتحها ، وأن يقنعوا بأبواب أخرى من الشعر كالشعر التمثيلى والقصصى.[٣٢]

والواقع أن سلوك السبيل الأوسط بين هذه الإطلاقات العريضة سوف يؤدى بنا إلى الصواب ؛ فلم يكن حافظ يطبق منهج البارودى بحذافيره ـ من ناحية ـ كما أنه لم يكن رحى تطحن قرونا ـ من ناحية أخرى . وإذا كان لنا أن نربط بينه والبارودى بوشائج القربى الفنية ، فإنما نعنى بها الامتداد بمنهج البارودى مع التطور الذى لابد منه لاختلاف عصريهما ومواقعهما الاجتماعية ؛ ففى مفرداته بعض اليسر إذا قيست بمفردات شيخه البارودى ، وفى نسيجه بعض الوهن ، على حين كان البارودى يحتطب فى حبال فحول العباسيين والأمويين ؛ كما أن الموازنة بين حافظ وشوقى ظالمة لكليهما ولا وجه لها من الأساس ، إلا إذا صح أن نفاضل بين جنس أدبى وآخر ، فشوقى شاعر كلاسيكى بالقيم الفنية والموضوعية للكلاسيكية ، بوصفه شاعر القصر الذى يمثل قمة الأرستقراطية المصرية الشبيهة بالإقطاعية الأوروبية .

أما حافظ فهو الامتداد الطبعى لحركة الإحياء التراثية القديمة التى رادها البارودى ؛ وقيمها الفنية هى قيم التراث القديم نفسه ومقاييسه النقدية . فإذا كان العصر قد تجاوزه ، وإذا كان "البناء الاجتماعى وحركة التاريخ قد فرضت التطور فى الاتجاه الجديد الذى يضع عينه على الفن الأوروبى ـ سواء بكلاسيكية شوقى أو بنقيضها ، رومانسية أصحاب الديوان ـ فإن ذلك لا يعنى أن شوقيا قد أغلق باب الشعر الغنائى العربى ، بل لعل هذا الشعر لم يعد إلى فرديته وشخصيته المتميزة إلا بالخروج على منهج شوقى بعد الدعوة الشهيرة التى نادى بها العقاد ، وإنما أغلق شوقى باب القصيدة التقليدية فحسب ، بما طوعه منها لقيم الكلاسيكية الأوروبية ، لأن عبقرية الصياغة التى تميز بها أحمد شوقى ، قد جعلت تجاوزه صعدا ـ فى ميدان السبك والتجويد ذى الإطار القديم ـ أمرا مستحيلا . وكان على الشعر العربى أن يواصل مسيرته خارج هذا الإطار بدعوات التجديد المتعددة والمتلاحقة . أما النقطة الثانية فى تحفظنا على مقولة العقاد فهى درجة الانتماء إلى عالم التمرد الذى ينسب البارودى وحافظ إليه ؛ ولكن هذه النقطة ترتبط بما نذهب إليه من وجوب النظر فى شعر حافظ باعتباره حلقة مابين النهج البارودى التقليدى ومنهج دعوة التجديد التى قادها العقاد فى العقدين الثانى والثالث من هذا القرن .

٥

يرى العقاد أنه إذا كان الساعاتى «حلقة متوسطة بين مدرسة العروضيين السابقة عليه ومدرسة الفطريين التالية له» فإن حافظا حلقة متوسطة بين «النمط الذى سنه البارودى فى إبان النهضة القومية ، وبين الأنماط المبتدعة التى يدعو إليها الشعور بالحرية الشخصية والمزايا الفردية»[٣٣] . ويعنى العقاد بالفريق الأخير ، هذا الاتجاه الفنى المعبر عن مرحلة الانتصار فى الثورة الوطنية عام ١٩١٩ ، وعلى رأسهم العقاد نفسه بدعوته المشهورة فى كتاب «الديوان» . وهو على جانب كبير من الصواب فى دعواه تلك ؛ فحافظ يعد الامتداد الطبعى لاتجاه البارودى فنيا وموضوعيا ، وهو النهاية الطبعية للشعر الذى يحاول التصدى للمهمة الخطيرة التى لم يتمكن حافظ وجيله من التصدى لها : التعبير عن الشعب وباسمه فى مواجهة القوتين المعاديتين للشعب ، القصر والاحتلال .

لقد علمنا أن جمهور حافظ العريض كان «خليطا من أبناء الشعب» ، كما قال محمود تيمور ، قوامه الأساسى ذوو الجلابيب الذين يطربون فيهتاجون فيتصايحون ، أما جمهوره الضيق على مقهى «اسبلندبار» أو «جراسمو» فيقول عنهم أحمد محفوظ : «فإذا كنت ممن عاصر هذه المحافل فى مشرب اسبلندبار أو قهوة جراسمو فلا بد أنك رأيت رجلا ضخما ، جهير الصوت، يحمل أنفه منظارا سميكا ، جالسا بين جماعة رثة الثياب رقيقة الحال ، ينشد شعرا ثم يصيح : هذا شعر لا يستطيع أن يقوله شوقى ! وكان لا يعدم مجاملا أو منافقا يؤمن على هذا القول ويقسم على صحته ، مقابل كأس الزبيب أو وجبة قوامها الفول والبصل»[٣٤]

هذا هو عالم حافظ الذى يتناقض تناقضا صارخا وعالم الأرستقراطية المسيطر آنذاك ، الذى يصوره العقاد فى معرض حديثه عن إسماعيل صبرى بقوله «إذا أتيح لك أن تحضر مجلسا من مجالس الظرفاء القاهريين فى الجيل الماضى خيل إليك أنك فى حجرة رجل نائم مريض ؛ فالكلام همس ، والخطو لمس ، والإشارة فى رفق ، وسياق الحديث لا إمعان فيه ، وكل ما هنالك يوحى إليك الخوف من الحركة والإشفاق من الشدة»[٣٥] . هذه هى صالونات عالم الأرستقراطية الذى يؤذن بالتحلل والانهيار : «الحضارة تنتهى فيها إلى ترف ، والترف ينتهى فيها إلى نعومة ، والفضيلة الكبرى فيها تنتهى إلى الذوق المترف الناعم» ، فإذا نتج عن هذه الصالونات شعر فهو «شعر لطيف لا تعمل فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة ، وأدب ذوق لا أدب نزعات وخوالج ، أدب سكون لا أدب حركة ونهوض . ذلك هو معدن الذوق المشفق من تنبيه الرجل النائم المريض» .

وحافظ بين شقى الرحى ؛ بين عالم يحتضنه متشبثا به ، وعالم يراه غريبا عنه يزدريه لأنه شاعر «الجلابيب» ويتفضل عليه ـ إذا تفضل ـ بأدنى مراتب تشريفاته ؛ فهو ممزق بين ما هو كائن لا فكاك منه ، وبين مايتمنى أن يكون ولكنه لا يكون .

وإذا كان البارودى قد عاش أول شبابه مغتربا عن مصر فى الآستانة ، ثم أمضى شبابه مغتربا عن طبقته بانضمامه إلى معسكر الثائرين عليها ، ثم أكمل اغترابه بالنفى عن الوطن إلى سرنديب ، فلما عاد إلى مصر كان غريبا عن الحياة كلها : فقد أهله وكف بصره ، وأحاطه رجال الصالونات المترفون الذين كان حافظ وأمثاله فيها بمثابة أنغام ناشزة فى معزوفة مسترخية ، ولذلك كان الاغتراب هو السمة العامة لشعر البارودى كما كان سمة لحياته ؛ فألفاظه وكثير من تجاربه الفنية يطبعها الاغتراب عن العصر، وكذلك كان موقعه فى معسكر الثورة؛ فهو مشدود إلى الثورة فى مراحل المد ، مذبذب فى ساعات

الحرج والضيق ، لأن انتماءه للثورة ليس انتماء عضويا ولكنها شطحات شاعر حالم[٣٦]

كذلك فقد عاش حافظ ينتمى إلى عالم الشعب وعينه على عالم الأرستقراطية ، فإذا نال بعض مراتب هذا العالم الدنيا ـ ولم يقنع بها ـ تعود نفسه منجذبة إلى الأحداث التى يموج بها عالم الشعب . وفى الحالتين لا يستطيع أن يقول كلامه كله ؛ فهو يخفى ويبين . ومصداق ذلك قصيدتاه فى وداع اللورد كرومر لدى المرحلة الأولى ، وفى تصريح فبراير لدى المرحلة الثانية . وهكذا تخلف حافظ عن قضية الشعب ، لأنه لم يستطع أن يحسم انتماءه إلى الشعب،ولأنه تقاعس عن الجهر بقضايا هذا الشعب جهرا واضحا بينا نتيجة لذلك ، ولكنه ظل الأقرب ، أو على رأس الفريق الأقرب إلى روح الشعب من الشعراء التقليديين ، على الرغم من تقصيره فى التعبير عن قضاياه .

ولقد بدأ العقاد ـ على رأس جيل من الشباب ـ دعوته إلى الأدب الجديد منذ بدايات العقد الثانى من هذا القرن ، وكانت هذه الدعوة إيذانا بأن الطبقة المتوسطة المصرية قد بدأت تستجمع قواها لوثبة ثانية تساور بها القصر والاحتلال معا ، ولم يصطدم هذا التيار الجديد بشوقى مباشرة حتى آن أوان الثورة ، فإذا بهم مع مطلع العقد الثالث يجابهون شاعر الأرستقراطية الكلاسيكى بعد أن اصطدمت طبقتهم فعليا بطبقته فى ثورة ١٩١٩ . فصدر «ديوانهم» النقدى يحمل حملته الجارحة على شوقى رافعين عددا من القضايا ، رومانسية فى جوهرها ، طبعت أدبهم بطابع القوة والحرارة والحركة والنهوض ، وهى القيم التى نعى العقاد على أدب جيل التقليديين خلوه منها . وكانت السمة الظاهرة التى طبعت أدبهم هى أنه أدب «نزعات وخوالج» كما يقول العقاد آنفا ، فرأينا حركة الشعب ونداء الباعة الجوالين وأحلامهم المغربة حيث يصورون فيها موضوعات جريئة من مثل «ترجمة شيطان» و «حلم البعث» وغير ذلك . إنها الرومانسية أدب الطبقة المتوسطة الصاعدة آنذاك،تضع فهمها الجديد للأدب موضع التنفيذ ، بعد أن أرعبت القصر والاحتلال بثورتها الاجتماعية والسياسية .

٦

لقد تجاوزت حركة المجتمع المصرى إذن أفكار حافظ السياسية ، التى نادت حينا ـ على الصعيد الداخلى ـ بمهادنة القصر والاحتلال ، ومحاولة الإفادة من كل منهما ضد الآخر ، ونادت حينا آخر ـ على الصعيد الخارجى ـ بالاستعانة بالقوى العالمية ، وعلى الأخص بالخلافة التركية التى تتبعها مصر رسميا . وبعض هذه الأفكار طرحها حزب الأمة،وبعضها الآخر طرحه الحزب الوطنى ، وهما الحزبان اللذان كونا فكر حافظ السياسى فى شبابه ، وهما ـ أيضا ـ الحزبان اللذان تجاوزتهما أحداث الثورة ، ولم يعد لهما من مكان فى الساحة السياسية أمام الحزب الجديد الذى أبرزته

الأحداث . أما هؤلاء الشباب الجدد الذين انتموا لحركة الشعب فكان عليهم أن يتسلموا راية الحديث باسم الشعب ، وعنه ، لأنهم التعبير الجديد عن المرحلة التى بدأت بالثورة .

وكما تجاوزت الأحداث أفكاره السياسية ، تجاوزت الدعوة الجديدة أفكاره الفنية ، إذ كان حظه من رؤية التجديد حظا ساذجا ؛ فقد تصور أنه مجدد حين وصف القطار بدلا من وصف الناقة والبعير . لقد تحمس لدعوة التجديد ، ورأى التقليد مضيعة للشعر :

ضِقْتَ بين النُّهَى وبين الخيالِ
يا حكيم النفوس يابن المعالى
قد أذالوك بين أنسٍ وكأسٍ
وغرامٍ بظبيةٍ أو غزالِ
ونسيبٍ ومدحةٍ وهجاءِ
ورثاءٍ وفتنةٍ وضلالِ
حَمَّلُوكَ العناء من حب ليلى
وسُلَيْمَى ووقفةِ الأطلالِ
وإذا ما سَمَوْا بقدرك يوماً
أسكنوك الرحال فوق الجمالِ
آن ياشعر أن نفك قيودا
قيدتنا بها دعاة المحال
فارفعوا هذه الكمائم عنا
ودعونا نشم ريح الشمال[٣٧]

ولكنه إذا كان على علم ما بالقديم ، فإنه لايعلم من الجديد حتى قشوره ، لذلك فإنه لم يكن مؤهلا لتصور الجديد مادام القديم قد كون عموده الفقرى بمكوناته ، فجاء جديده هو الصورة المادية للقديم فحسب . وجاءت ريح الشمال التى دعا إليها ، مع غيره ممن استطاعت أجنحته التحليق فى مهابها .

قال المراوى لحافظ حين احتجب فى منزله :

يارئيسَ الشعرِ قلْ لِى
ما الذى يَقْفِى الرئيسْ
أنت فى الجيزة خافٍ
مثلما تخفى الشموسْ
زاهدٌ فى كل شىء
مطرقٌ ساهٍ عبوسْ

فأجابه حافظ :

أنا فى الجيزة ثاوٍ
ليس لى فيها أنيسْ
أنكر الأنس مكانى
ونأى عنى الجليسْ
ليس يدرى من رآنى
أطليق أم حبيسْ[٣٨]

ولقد كان حافظ رئيسا للشعر التقليدى ذى الروح العربى ، وكان شاعر الأمير أميرا للتقليديين ، وإن جاء شعره بالروح الكلاسيكى ذى القيم الأوروبية ؛ ولكن كليهما كان رئيسا فى دولة تؤذن بالانقضاء ، لأن التاريخ يسير قدما نحو التجديد .

الهوامش :

* تشير كلمة « القاسطين » هذه إلى كلمة كادت تكون مصطلحا فى ذلك العهد وما قبله هى « الحكومة الاستبدادية » ، وقد شاعت منذ عهد إسماعيل فى الكتابات السياسية آنذاك : نراها فى شعر البارودى كثيرا ويراد بها نقيض الحكم البرلمانى الديمقراطى الذى كانوا يطلقون عليه « الشورى » ، والذى ظلت مصر تطالب به من عهد إسماعيل حتى عهد أحمد فؤاد حيث أقرت الشورى بدستور ١٩٢٣ .
فالاستبداد والطغيان وحكم الفرد مترادفات تشير إلى حكم أسرة محمد على فى كتابات الوطنيين المصريين وفى شعر شعرائهم من عهد إسماعيل (١٨٦٣ ـ ١٨٧٩) حتى دستور ١٩٢٣

(١) محمود تيمور : دراسات فى القصه والمسرح ص : ١٨٣ مكتبة الآداب بالجماميز بدون تاريخ ولارقم الطبعة . والسياق يقضى أن تكون العبارة الأخيرة « فى تهليل » ، لاتهلل ، والتهليل رفع الصوت بتلبية ونحوها .

(٢) أحمد أمين : مقدمة ديوان حافظ إبراهيم ص ١٥ . وهكذا دائما كانت الأرستقراطية تجود عليه بأدنى مراتبها ، فعندما أنعم عليه بنيشان النيل كان من الدرجة الرابعة .

(٣) نسبت إليه صحيفة « الإقدام » فى عدد ٢٢ يونية ١٩٠٨ هذين البيتين ، راجع د . صبرى السربونى فى الشوقيات المجهولة حـ١ ص : ٥١ . ط ٢ . دار المسيرة ـ بيروت ١٩٧٩ . ولا عجب فى ذلك إذ كان حافظ تلميذا للأستاذ الإمام ـ بقية العرابيين آنذاك ـ وكان معاديا للخديو وبعد موت الإمام عام ١٩٠٥ لم يكن يتوقع من حافظ التخلى عن تعاليمه بسرعة ويسر ، وهذا ما سنعالجه فى المتن وشيكا .

(٤) فى مقدمة أحمد أمين لديوان حافظ يذكر أن البحث فى مواليد الأعوام ١٨٧٠ / ١٨٨٠ لم يسفر عن شئ فى أمر تحديد مولده ، ومع ذلك يميل إلى أنه قد ولد بين ٧١ ، ١٨٧٢ ومن اليسير أن ندرك أن تأخير مولده كان يعنى مد فترة خدمته الحكومية عامين أو ثلاثة أعوام ، وكان هذا من بين الإغراءات التى أريد بها احتواء صوت حافظ وإخضاع إرادته ، الأمر الذى نتبينه من سلوك حافظ فيما بعد .

(٥) ديوان حافظ إبراهيم ج ٢ ص : ١١٨ . مصور نشرته دار العودة ببيروت لبنان دون تاريخ .

(٦) نفسه حـ١ ص : ٥ ، ٢١ ، ٢٤ على التوالى .

(٧) نفسه حـ٢ ص : ١٣٦ ، حـ١ ص : ١٨ . ونشر العزاء فى ٢٤ / ١ / ١٩٠١ والمديح فى ٩ / ٨ / ١٩٠٢ .

(٨) نفسه حـ١ ص : ١١ ـ ١٢ يهنىء الأمير بعيد الفطر عام ١٩٠١ .

(٩) نفسه ص : ١٣ ـ ١٤ وهى فى تهنئة الخديو بعيد جلوسه فى ٨ / ١ / ١٩٠١

(١٠) نفسه ص : ٢٨ ـ ٢٩ يهنىء الخديو بعيد الأضحى فى ٢٥ / ٢ / ١٩٠٤ وفى الأبيات يشير حافظ إلى ما شاع عن شوقى من معاقرة الخمر . راجع فى ذلك : أحمد محفوظ : حياة شوقى ص : ٣٢ ، مطبعة مصر ، حيث يقرر غرام شوقى بالخمر وأن العباس كان يعرف عنه ذلك ويسميه « أبو قارورة » ثم يشير حافظ فى أبياته إلى أن شوقى يستعين للتوصل إلى مدح سيده بذكر البان والحسان وليس هذا مما يليق بجلال الملوك وإنما هو من ضيق العطن الذى يقع فيه النظامون لا الشعراء .

(١١) نفسه ٢ / ٢٠ ـ ٢٢ .

(١٢) ديوانه حـ٢ ص : ٢٧ ـ ٢٨ .

(١٣) نفسه ٣٢ .

(١٤) نفسه . القصيدة نفسها .

(١٥) نفسه ١ : ٢٦٤ ـ ٢٦٥ .

(١٦) نفسه حـ٢ ص : ٥٦ ـ ٥٧ . وحزب الشمال « حسب المصطلحات السياسية فى ذلك العهد » تعنى المعارضة التقدمية « اليسار مصطلح أيامنا هذه » ، مقابل « الارتجاعيين » « أو الرجعية بمصطلحنا الآن » . راجع أوراق محمد فريد « مذكراتى بعد الهجرة » ص : ١٣٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨ حيث يصف « بالارتجاعيين » أعداء الاتحاد والترقى من أمثال الشيخ أبى الهدى الصيادى .

(١٧) حـ١ . ص : ٦٧ ـ ٧١ ، وقد نشرت فى يناير ١٩١٥ .

(١٨) ٢ / ٨٢ ـ ٨٣ .

(١٩) ذلك على الرغم من أن جسور الثقة لم تكن متينة بين الجانبين ، وعلى الرغم من بعض الخلافات على تفصيلات دقيقة وكثيرة . راجع مذكرات محمد فريد ص : ٤٣٢ ـ إلى ص : ٤٣٥ . راجع أيضا : مدام جوليت آدم : انجلترا فى مصر ص : ٣٠٤ وما بعدها ، تعريب على فهمى كامل مطبعة شركة العلم والدفاع الوطنى . القاهرة بدون تاريخ . وقد توصلت لجنة ملنر إلى هذا التحليل فى تقريرها الذى رفعته إلى الحكومة الإنجليزية ونشر فى ٢٠ / ٢ / ١٩٢١ ، إذ تقول : « إن الهيئة المعروفة بالوفد ، التى يرأسها سعد باشا زغلول ليسوا من الغلاة المتطرفين بخلاف الحزب الوطنى . نعم إن زغلول باشا ورفاقه لما رأوا من سياستنا ما أوهمهم بأننا نرفض جميع آمالهم مالوا إلى المعارضين وما زالوا يدنون منهم شيئا فشيئا إلى عهد قريب » راجع جوليت آدم ص : ٥٠٢ وقد نشرت نص التقرير فى كتابها المذكور من ص : ٤٦٧ حتى ص : ٥٤٥ .

(٢٠) ديوانه ١ : ٩١ ، ٩٧ .

(٢١) ٢ : ٨٧ ـ ٨٨ .

(٢٢) راجع مقدمة القصيدة فى الموضع السابق ، وراجع مقدمة الديوان ص : ١٨ .

(٢٣) نفسه ٢ : ٩٥ ، ٩٦ .

(٢٤) حـ٢ ص : ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ . وكان الإنجليز يقولون إنهم على الحياد فى الشئون الداخلية المصرية . وقد كتب هذه المقطوعات ابتداء من مارس ١٩٣٢ وكان قد أحيل إلى المعاش فى فبراير من العام نفسه .

(٢٥) نفسه ص : ١٠٥ .

(٢٦) مقدمة الديوان ص : ٢٥ . وقد قيلت الأبيات سنة ١٩٠١ .

(٢٧) راجع خطابه بهذا المعنى للدكتور محمد صبرى السربونى فى الشوقيات المجهولة حـ٢ ص : ١٧٥ ، يقول : « ولا رأيته إلا سقيما من الحياء كلما عرض شعره عليه ، وهكذا كان رحمه الله إذا جرى ذكر الحوادث العرابية فى مجلسه توارى بالإطراق حتى يمسك المتكلم » ! والواقع أن أحمد شوقى إما أنه لم يفهم ما يسوقه عن إطراق البارودى ، وإما أنه يلتوى بالفهم عمداً ليوحى بخجل البارودى ؛ ففى الخطاب نفسه يقول شوقى : « سأله مرة صبرى باشا هل له مذكرات عن الثورة فقال لا ، قال وما يمنعك ؟ قال علمى بأن الغضب فى طباعى وخوفى من أن يملكنى عند بعض الذكريات فيبغى القلم على الرجال . فقال حامد بك خلوصى صدقت ألست القائل : « ونغضب فى شروى نقير فنشتد » ! فتبسم رحمه الله ثم قال : ولا يغضبنى مثل حديث الثورة فلنخض فى غيره » ، هكذا كان البارودى يخشى أن يجور قلمه على الأحداث والرفاق فنزه نفسه عن ذلك ، أما غضبه فمن اليسير بيانه حين نعلم أن الثورة كانت مضغة فى أفواه من قامت ضدهم ممن يحفون به فى مجلسه من أمثال أحمد شوقى ، وحرى به أن يغضب لها حسب تعبيره الدقيق لا أن يخجل منها كما يحاول شوقى أن يصور .

(٢٨) نتابع فى هذا رأى الأستاذ عباس محمود العقاد فى : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص : ١٣ ط كتاب الهلال يناير ١٩٧٢ راجع أيضا مقدمة ديوان حافظ ص : ٢٣ .

(٢٩) ديوانه ١ : ١٠ ، منشورة بتاريخ ١٣ / ١٠ / ١٩٠٠ .

(٣٠) ديوانه ٢ : ١٣٩ ـ ١٤٠ .

(٣١) شعراء مصر وبيئاتهم ص : ١٣ .

(٣٢) شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ط . دار المعارف بدون تاريخ . وما أوردناه هو ملخص فكرة فى ص : ١٧٨ .

(٣٣) شعراء مصر وبيئاتهم ص : ٢٠ .

(٣٤) حياة شوقى ١٥١ . وهو من الكتب المليئة بالإطلاقات العريضة ولما كان يؤلف عن حياة شوقى « فهو يرى واجبا عليه أن يرفع شوقيا فوق الجميع ولا يتأتى له ذلك إلا بالحط من شأن الجميع وأولهم حافظ » .

(٣٥) العقاد : نفسه ص . ص : ٢٧ ـ ٣٢ .

(٣٦) لتفصيل ذلك : راجع كتابنا : فى شعر العصر الحديث حـ١ عن المضمون ط . دار الشباب ١٩٨١ فى الفصل الذى خصص لشعر البارودى ص . ص : ٦٥ ـ ٧٩ .

(٣٧) ديوانه ١ : ٢٣٧ ـ ٢٣٨ .

(٣٨) نفسه ١٨٧ ـ ١٨٨ .

بؤس حافظ

بين الحقيقة والوهم

أحمد محمد على

إن الذى يخوض لجة بؤس حافظ إبراهيم يروعه كم الألفاظ والمصطلحات التى تناثرت على صفحات الدراسات والأبحاث والمقالات وقصائد الشعر . إنها ألفاظ ومصطلحات ذات دلالة موحية تصور حياة حافظ إبراهيم تصويرا مأساويا تحيط به الشناعة والبشاعة من كل جانب ! !

لقد أحصيت من هذه الكلمات التى تناثرت هنا وهناك فخرجت بقاموس ربما يصل إلى حد الاستقصاء ، فالبؤس والفاقة والعوز والفقر والحاجة والإملاق والعدم والضنك وسوء الحال وشظف العيش والضيق والشقاء والحزن والاضطراب والقصور والخيبة والعناء والوحدة والوحشة والهم والبلوى والحرمان وعنت الدهر وقسوة الأيام والتعقيد والتهلكة والركود والاكتئاب والضنى ، كل هذه كلمات ومصطلحات تفتقت عنها عبقريات الباحثين اللغوية ، وألصقوها بحافظ إبراهيم الشقى المعذب التعس البائس اليائس الذى كان يتنازع هو وإمام العبد إمامة البائسين[1] ، حتى انفرد بهذا اللقب عن جدارة وأصبح إمام البائسين غير منازع[2] .

ولم يتوقف الأمر على الباحثين والدارسين ، وإنما تعداه إلى الشعراء الذين صوروا بؤسه فى بعض الصور الشعرية الخلابة كقول الشاعر شفيق جبرى فى مرثيته لحافظ :

لو لحنوا البؤس فى شعر نردده
لكان بؤسك ألحانا نغنيها

وكقول الشاعر على محمود طه فى مرثيته أيضا :

الرفيق الحانى على كل قلب
أنشب البؤس فيه نابا ومخلب

وكيف يتخلص هذا البائس المسكين من ناب البؤس ومخلبه ؟ !

والخطورة الكبرى فى هذا الذى ألصقوه بحافظ إبراهيم وتفننوا فيه وأبدعوا أنه أصبح المفتاح الأول ، وربما الأوحد ، لشخصية حافظ إبراهيم وسلوكه وعلاقاته وثقافته وخصائص شعره واتجاهاته .

فمن المعروف أن شاعرنا قد حمل لقب شاعر الشعب ، ولما أراد الدكتور سامى الدهان أن يؤلف عنه كتابا اختار هذا اللقب عنوانا لكتابه ، وقد شهر حافظ بهذا اللقب وعرف به ، ومرجع ذلك عند كثير من الدارسين هو البؤس ؛ فبؤسه هو الذى أتاح له الاختلاط بغمار الناس والإحساس بهم ، والتعبير عما يجول فى خواطرهم ومشاعرهم وأحاسيسهم[3] . وترتب على هذا أن انفتح لحافظ باب جديد من أبواب الشعر هو الاجتماعيات ، حتى حصل أيضا على

لقب الشاعر الاجتماعي والذى لقبه بهذا هو الأستاذ محمد كرد على[٤] . وكان حافظ أيضا يفخر بهذا اللقب ، وكان يكثر القول فى هذا الباب ، ويجود حتى قال فيه المنفلوطى «وله فى باب الاجتماع ما لا يلحقه فيه لاحق»[٥] . وقال خليل مطران : «أولع بالاجتماعيات فقال فيها وأجاد ما شاء»[٦] . وذهب البعض إلى أنه مبتكر الشعر السياسى والاجتماعى بلا منازع[٧] ، وهذا أيضا مرده إلى بؤسه وفاقته وحرمانه . ولا حظوا على حافظ أيضا أنه كان مبذرا مسرفا متلافا لا يبقى على ما فى يده ، ويكاد يجن جنونه إذا بقى منه شىء ، وأرجعوا ذلك إلى أنه ذاق مرارة البؤس واصطلى بنار الحرمان[٨] ، حتى قال فيه الشاعر فارس الخورى :

غنى عن الدنيا فلا تستفزه
خزائن أرباب الغنى وأثيرها
وأخلق بمن نال الكفاف إذا استوى
قليل المجانى عنده وكثيرها

ولاحظوا كذلك أن فى شعر حافظ مسحة من الحزن ، وأنه كان يجيد القول فى الشكوى والتشاؤم ، وأنه لم يجد القول فى التفاؤل[٩] ، وأنه كان يكثر القول فى الرثاء ويجيد وصف الكوارث[١٠] ، وكل ذلك مرجعه إلى نشأته فى البؤس والشقاء والحرمان .

ولاحظوا أنه كان رجلا فكها يرسل النكتة لا يبالى من تصيب ، يضحك ملء أشداقه ويضحك كل من حوله ، وردوا ذلك إلى بؤسه وشقائه فهو ينفس عن مكبوت آلامه وأحزانه[١١] .

ولا حظوا أن حياته تخلو من المرأة ، وأن زواجه العابر سنة ١٩٠٦ لم يترك أى أثر لا فى حياته ولا فى شعره ، وأن الغزل الحقيقى لم يعرف طريقه إلى شعره ، وردوا ذلك أيضا إلى بؤسه وسعيه الدائب وراء الرزق[١٢] .

ولا حظوا أنه كان محدود الثقافة وردوا هذا أيضا إلى بؤسه[١٣] ، ثم قالوا إن رقة حاله ، وضنك عيشه ، حرماه الخيال الخصب والصورة الرائعة والجو الشعرى البديع ، «أما الحرمان فيحمل على الجهود المضنية ، ويجعل حياة الفنان ضيقة الأفق ، هزيلة الثقافة ، محدودة المعارف ، ساذجة التصوير ، عادية الخيال»[١٤] . ولاحظوا أن معانيه كانت مرتبة ، وألفاظه كانت سهلة واضحة ، وذلك لأنه كان يكتب للشعب ، وهو يكتب للشعب لأنه بائس فهو منهم وهم منه[١٥] .

يقول الأستاذ عبد الوهاب حمودة :

«ولقد أتاح البؤس لحافظ الامتزاج بغمار الناس ومجالستهم ومشاركتهم فى خيرهم وشرهم ، فأصبح يحتفى باستحسان الشعب ويصغى إلى رضا الجمهور ، لذا كان يتولى بنفسه إلقاء قصائده فى الحفل حتى يُسَرَّ باستحسانهم لشعره ويطرب للتصفيق لأدبه ، فكان ذوق الجماهير مقياسا من مقاييس شعره ، لذا كان يتعمد التأثير فى سامعيه ، ويتحسس مواطن اللعب بعواطفهم وأسماعهم ، فكان لذلك أثر فى شعره، جعله يتخير اللفظ، ويحرص أن يحسن وقعه فى الأسماع، وأن تكون موسيقاه منتظمة . ثم لتلك الحماسة أثر واضح ميزه عن شوقى ذلك أنه ما كان يصوغ رثاءه إلا فى الأبحر الطويلة ذات التفاعيل المديدة لتتناسب مع موقف الحزن وتلتئم مع وقار الرثاء ، ولا يحس بذلك إلا من كان دأبه إلقاء قصائده ، وعادته توصيلها لآذان السامعين بنفسه فيتذوق جمال بحورها ، ويدرك نسبة موسيقاها ورحابة مقاطيعها»[١٦] .

ولاحظوا كذلك أنه كان كثير الحنين إلى الموت ، واستشهدوا على ذلك بأبيات من شعره فى المراثى ، وجعلوا هذا الأمر مشروعا عند حافظ، يدرس ويفصل القول فيه كما تدرس الدول اليوم معاهدات الغد ، وأرجعوا حنينه هذا كما تصوروه إلى بؤسه ومسكنته[١٧] .

هل بقى شىء من حافظ وشعره لم يظلله البؤس بظلاله ويصبغه بصبغته ؟ !

هنا يكمن الخطر فى بؤس حافظ وتشعيب صوره ، واتساع أطرافه وأبعاده ، وهو أمر تفنن فيه الدارسون والباحثون كل بما أسعفه خياله وساعدته حصيلته اللغوية وقدرته على تشقيق المعانى والألفاظ .

* * *

والحق أن شاعرنا ساعد على تركيز هذا التصور فى أذهان الدارسين إلى حد كبير ، ولكنه لا يمكن أن يكون مسئولا عن هذه الصورة المتشعبة لأبعاد بؤسه ، والتى لو اطلع عليها حافظ إبراهيم لهاله أمرها وأفزعه مجرد تصورها .

كان حافظ يردد كثيرا فى شعره حديث البؤس والمحنة والهم والشقاء ، وغيرها من المصطلحات التى ترددت فى المؤلفات والبحوث بعد ذلك وزادوا عليها ووسعوا من دائرتها ، فمن ذلك قوله :

يا لقومى إننى رجل
حرت فى أمرى وفى زمنى
أجفاء أشتكى وشقا
إن هذا منتهى المحن[١٨]

وقوله عن قوافيه فى حفل عكاظ :

وهن جهد مقل
حليف هم وبوس[١٩]

وفى تقريظه لكتاب «فى ظلال الدموع» لمحمد شوكت التونى يقول :

فعلى كاتب الظلال سلام
من حزين وبائس وضريع[٢٠]

ويقول :

من واجد منفر المنام
طريد دهر جائر الأحكام

مشتت الشمل على الدوام
ملازم للهم والسقام[٢١]

ويقول :

أنا فى هم ويأس وأسى
حاضر اللوعة موصول الأنين[٢٢]

ويقول :

أصاب رفاق القدح المعلى
وصادف سهمى القدح المنيحا
فلو ساق القضاء إلىّ نفعا
لقام أخوه معترضا شحيحا[٢٣]

ويقول :

لم تلدنا حواء إلا لنشقى
ليتها عاطل من الأولاد
أسلمتنا إلى صروف زمان
ثم لم توصها بحفظ الوداد[٢٤]

وغير ذلك من الأبيات التى تناثرت هنا وهناك على مساحة الديوان كله ومساحة الحياة كلها .

كما ذكر مؤرخو حياته أنه كان إذا أراد أن يكتب شعرا جلس تحت شجرة فى حديقة الأزبكية أطلق عليها «شجرة البؤساء» والعامة تطلق عليها «أم الشعور»[٢٥].

* * *

ولم يقف الأمر عند بث شكواه فى تضاعيف شعره ، ولكنه عمد إلى تعريب رواية «البؤساء» للأديب الفرنسى «فيكتور هيجو» ولم يترك لأحد فرصة البحث والتنقيب عن سبب هذا الاختيار ، فقد جاء فى المقدمة :

«هذا كتاب «البؤساء» وهو خير ما أخرج للناس فى هذا العهد ، وضعه صاحبه وهو بائس ، وعربه معربه وهو بائس ، فجاء الأصل والتعريب كالحسناء وخيالها فى المرآة ، وضعه نابغة شعراء الغرب وهو فى منفاه ، وعربه كاتب هذه الأسطر وهو فى بلواه ، ولولا أننى أشرب بالكأس التى يشرب بها ذلك الرجل العظيم لما وصل مبلغ علمى إلى مبلغ علمه ، ولما سبح يراعى فى قطرة من سيول قلمه ، ولو أن لى قلما من أعواد أشجار الجنة،وصحيفة من صحف إبراهيم وموسى،وقد تلقتنى البلاغة من كل جهة بفضلها فسموت إلى لباب مصاصها،وأخذت منها حاجتى لما حدثتنى النفس بتعريب ذلك الكتاب ، لولا اتحادنا فى الألم وتشابهنا فى الشقاء[٢٦] »

ولم يكتف بهذا البيان الصريح الواضح ، ولكنه أهداه إلى الإمام محمد عبده قائلا «إنك موئل البائس ومرجع اليائس ، وهذا الكتاب ـ أيدك الله ـ قد ألم بعيش اليائسين وحياة البائسين . وقد عنيت بتعريبه لما بين عيشى وعيش أولئك البؤساء من صلة النسب»[٢٧] .

وفى الليلة الأولى من ليالى سطيح ، يقول سطيح عن حافظ: «أديب بائس وشاعر يائس دهمته الكوارث ودهته الحوادث فلم تجد له عزما ولم تصب منه حزما»[٢٨] .

بل إن بعض الأحكام التى أصدروها على شعر حافظ وحياته مصبوغة بصبغة البؤس الخالصة نجد أصلها عند حافظ نفسه .

فهو إذا قصر عن صحابه أرجع ذلك إلى أساه :

لولا السقام وما أكابد من أسى
للحقت فى هذا المجال صحابى[٢٩]

وإذا وقف يستعطف الناس على البائسين فذلك لأنه ذاق البؤس والشقاء :

إنما لمت فيه والنفس نشوى
من كئوس الهموم والقلب دام
ذقت طعم الأسى وكابدت عيشا
دون شربى قذاه شرب الحمام
فتقلبت فى الشقاء زمانا
وتنقلت فى الخطوب الجسام
ومشى الهم ناقبا فى فؤادى
ومشى الحزن ناخرا فى عظامى
فلهذا وقفت أستعطف الناس
على البائسين فى كل عام[٣٠]

ليست المسئولية تقع على الباحثين والدارسين وحدهم ، وإنما تقع فى جانب كبير على حافظ إبراهيم نفسه أولا .

* * *

ولكن ما نوع هذا البؤس وما درجته وما قيمته وما حقيقته ؟ إن مادة الباء والهمزة والسين تدور فى أصل اللغة حول الشدة بصفة عامة . ولكن لفظ «البؤس» على وجه الخصوص يستعمل فى شدة الحاجة والفقر . وفى لسان العرب :

«والبؤس : الشدة والفقر ، وبئس الرجل يبأس بؤسا وبأسا وبئيسا إذا افتقر واشتدت حاجته فهو بائس أى فقير»[٣١] ، ولم يرد فى القرآن الكريم لفظ البؤس ، وإن كان قد ورد لفظ «البائس» فى قوله تعالى «فكلوا منها وأطعموا البائس الفقير»[٣٢] . وورد لفظ «البأساء» فى غير موضع من آيات الذكر الحكيم ، وقد روى الطبرى فى تفسيره لقوله تعالى «والصابرين فى البأساء والضراء»[٣٣] تسع روايات لتفسير البأساء التقت كلها على معنى واحد هو الفقر والفاقة والجوع والحاجة[٣٤] . ولم يخرج المعجم الوسيط الذى أخرجه مجمع اللغة العربية بالقاهرة عن هذا المعنى فقد جاء فيه «بئس بأسا وبؤسا وبئيسا : افتقر واشتدت حاجته فهو بائس»[٣٥] .

وإذا كانت كلمة البؤس لم ترد فى القرآن الكريم ، فإنها وردت فى الحديث الشريف ودارت على محور المادة أيضا ، ولم تخرج على إطار الاستعمال القرآنى . روى مسلم وأحمد عن أنس بن مالك أنه قال : «قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : يؤتى بأنعم أهل الدنيا من أهل النار يوم القيامة فيصبغ فى النار صبغة ثم يقال له : ياابن آدم هل رأيت خيرا قط ؟ هل مر بك نعيم قط ؟ فيقول : لا والله يارب ، ويؤتى بأشد الناس بؤسا فى الدنيا من أهل الجنة فيصبغ فى الجنة صبغة ، فيقال له يا ابن آدم هل رأيت بؤسا قط ؟ هل مر بك شدة قط ؟ فيقول : لا والله يا رب ما مر بى بؤس قط ولا رأيت شدة قط »[٣٦] . وعن ابن عباس قال : جاء رجل إلى عمر يسأله فجعل ينظر إلى رأسه مرة وإلى رجليه أخرى هل يرى من البؤس شيئا ثم قال له عمر : كم مالك ؟ قال أربعون من الابل ، قال ابن عباس ، فقلت صدق الله ورسوله لوكان لابن آدم واديان من ذهب لا بتغى الثالث ، ولا يملأ جوف ابن آدم إلا التراب ويتوب الله على من تاب ... الحديث »[٣٧] .

فالبؤس إذن مسألة مادية بحتة وهى لا تخرج عن إطار العوز والفقر والاحتياج والجوع ، بشرط أن يشتد ذلك على صاحبه ، لأن ذلك هو جوهر المعنى فى البؤس والبأساء ، وإلا خرج من إطاره على سبيل الحقيقة وإن جاز أن يشتمله فى إطار المجاز .

هذا المعنى الذى تقره اللغة ، والاستعمال القديم والحديث فى أفق الأدب العالى وفى أحاديث الناس الدارجة ، هو الذى دارت حوله أغلب محاولات الدارسين والباحثين . إن البؤس عند أغلب هؤلاء فقر واحتياج وعوز ، وفى هذا الإطار تحدثوا عن وفاة والده دون أن يترك له ثروة ، وعن كفالة خاله له وهو الموظف البسيط ، وعن تردده على مكاتب المحامين بحثا عن الرزق ، وعن التحاقه بالكلية الحربية بحثا عن راتب مضمون ... الخ . والذين يذهبون هذا المذهب يقصرون بؤسه على ما قبل مرحلة دار الكتب ، وربما استثنوا منها فترة وجوده فى الجيش لأن رزقه كان مضمونا أثناء خدمته ، وفى إطار فترة بؤسه التى حددوها زمنيا ، عرب حافظ كتاب «البؤساء» وقال فيه ما قال ، وكتب «ليالى سطيح» ونسب إلى نفسه من البؤس ما نسب .

ولكن بعض الباحثين ومن كانوا على صلة وثيقة بحافظ إبراهيم ، خاصة فى الثلث الأخير من عمره ، يرون أنه كان ينتحل البؤس ويدعى الفاقة ، وربما كان عبد العزيز البشرى خير من يجسد هذا الاتجاه فى قوله :

«وهو أجود من الريح المرسلة ، ولو أنه ادخر قسطا مما أصابت يده من الأموال لكان اليوم من أهل الثراء ، على أنه ما فتىء طول أيامه يشكو البؤس حتى إذا طالت يده الألف جن جنونه أو ينفقها فى يوم إن استطاع ، فإذا استغلقت عليه أحيانا وجوه السبل لإتلاف الأموال عد هذا أيضا من معاكسة الأقدار ، ولعل هذا من أنه نضجت شاعريته فى باب (شكوى الزمان) وقال فيه مالم يتعلق بغباره شاعر ، فهو ما يبرح يطلب البؤس طلبا ويتفقده تفقدا ، إيثارا لتجويد الصنعة والتبريز فى صياغة الكلام »[٣٨] .

ولكن الدكتور طه حسين وهو بصدد تعليل اختياره كتاب «البؤساء» ليعربه ، قال «ولست أدرى لم اختاره ؟ بل ربما كنت أدرى ، فقد أذكر أن قد كان البدع فى أيام صباى تكلف البؤس وانتحال سوء الحال ، والافتنان فى شكوى الناس والزمان ، كان ذلك بدعا فى العقد الأول من هذا القرن ، وكان حافظ يذيع هذا البدع ويروجه »[٣٩] . الأمر إذن جزء من ظاهرة عامة فى مدة معينة ، فماذا عن شعره فى البؤس بعد ذلك فى العقدين الثانى والثالث ؟ ! لم يتعرض الدكتور طه لهذا لا بالنفى ولا بالإثبات .

لكن الأستاذ محمد شوكت التونى يكتب مقالا بعنوان «بؤس حافظ » يرفض فيه أن يكون بؤس حافظ بؤسا ماديا ، بل رفض أن يكون بؤس الأدباء والفنانين عموما بؤسا ماديا ، فلو «كانت حياة الفنان تقاس عظمتها وازدهارها بالشبع والرى وامتلاء اليد بالمال لما كان هناك إنتاج فنى ولما وجدنا بين أيدينا هذا التراث العظيم الهائل من التراث الفنى ، وعلى ذلك فإن بؤس حافظ لم يكن بؤس جوع ومرض وظمأ وحاجة إلى المال ، ولكنه بؤس النفس الحزينة التى تقصفت فيها الآمال وعطشت فيها الأمانى ، بؤس القلب الذى تيتمت فيه العواطف وتكسرت النصال على النصال ، بؤس الروح التى خطبت مثلا أعلى لها وأغلت له المهر فلم تنل من تحقيقه أربا ، بؤس الشاعر الإنسانى يتفطر ويبكى لمصاب الإنسانية المتجدد على تجدد الأيام والليالى ، بؤس المصرى يجد وطنه يتآكل مجده وتنحل أخلاقه ... »[٤٠] .

والذى دفع الأستاذ التونى إلى هذا هو مالاحظ من توافر المال وكثرته فى يد حافظ ، «لقد كسب حافظ من تواليفه وكتبه مالا غزيرا وفيرا ، فهل أغناه هذا المال عن التحدث عن بؤسه ؟ وهل أسكته عن بكاء ذلك البؤس ؟ فكيف إذن توفق بين وجود المال ووجود البؤس من الفقر ؟ »[٤١] . تلك إذن هى المعضلة التى جعلته يفكر فى حل لهذه المشكلة العويصة فيحلق فى سماوات الخيال ويخرج علينا بهذه النظرة التى ذهبت أدراج الرياح ، وتبقى هذه النظرة حيث سطرها كاتبها ، وقد يشير إليها المؤلفون ولا يكشفون عن هوية صاحبها[٤٢] .

وهناك من حاول أن يجمع بين الحسنيين فذهب إلى أن بؤس حافظ مادى ومعنوى معا[٤٣] .

هذه هى التفسيرات التى فسروا بها بؤس حافظ ، وهى فى نظرنا تفسيرات لا تصل إلى جوهر القضية . إن لبؤس حافظ فى نظرنا أبعاداً أكبر من هذا ، وأعماقاً تحتاج إلى شىء من الصبر على الغوص إليها وسلوك مساربها .

وبادىء ذى بدء ، نقول إن بؤس حافظ يجب أن يقاس بمقياس خاص ، لأن شخصية حافظ شخصية خاصة ومن الظلم أن نطبق عليها المقاييس العامة .

نحن ننفى بؤس حافظ بالمقياس العام ، ونثبته بالمقياس الخاص والمسألة مسألة نسبية بحتة .

إن شكوى حافظ من البؤس طول حياته شيء يتفق مع طبيعته ، وإن كان لا يتفق مع واقعه بالمفهوم العام .

إننا إذا نظرنا إلى حافظ من منظور عصره ، قلنا إنه لم يكن فقيرا ، ولم يكن بائسا ، حتى فى أيام يتمه وفى أيام كفالة خاله له وفى أيام بطالته .

إن والد حافظ إبراهيم مهندس رى وخاله مهندس تنظيم .

وهذا يعنى أن والده قد تعلم تعليما عاليا ، وتقلد وظيفة محترمة بمقياس عصره ، تدر عليه دخلا يخرج به من طبقة البؤساء المعدمين ، وإن لم تصل به إلى طبقة أرباب الثراء ، وقد كان لهم فى عصره سلطان وصولجان على المستويين السياسى والاجتماعى . لم يكن والد حافظ من أصحاب العقارات وآلاف الفدادين وآلاف الأسهم فى الشركات ، ولم يكن له مكان معروف فى أسواق الأوراق المالية ، ولكنه فى الوقت نفسه لم يكن ينتهى إلى طبقة الكادحين الذين أنهكتهم الحياة بحثا عن القوت الضرورى ، ولا من الطبقة التى كانت تساق سخرة لحفر قناة السويس وتموت الآلاف منها تحت لهب الشمس وكرابيج جنود الخديو والجوع والظمأ والمرض .

لقد كان والده يجد ضروريات الحياة بسهولة ويسر ، ويصيب حظا من كماليات الحياة تقرُّ بها عينه وتطيب بها نفسه وتدخل البهجة والسعادة على أسرته ، حتى إن لم تصل إلى كماليات أصحاب العزب والقصور .

أضف إلى هذا أن الرجل كان يسكن فى ذهبية على النيل وهذا الضرب من السكنى لايطوف بخيال الفقراء ، ولا يرونه فى أحلامهم ، ولايمكن أن يضاف من يقيم فى ذهبية على النيل إلى قائمة الفقراء المعدمين .

ثم إن الرجل ، حينما تزوج اختار لنفسه واحدة من بيئة أصابت حظا من التعليم العالى الذى لم يكن شائعا آنذاك بين طبقات الفقراء ، وإذا كنا لا نعرف شيئا عن حظ والدة حافظ من التعليم ، فنحن نعلم حظ أخيها منه،وقد كان حظه من التعليم يتيح له مكانة اجتماعية مرموقة ، ويتيح له حظا من الحياة فوق مستوى حياة الفقراء بكثير ، إنه أيضا مهندس ، والمهندسون آنذاك قليل . ولما أدرك اليتم حافظ،وترك سكنى النيل إلى الإقامة فى بيت خاله ، لم ينقطع عنه مدد آل سليمان بأسيوط ، الذين كان والده يقدم لهم خدماته . إن الصلة ظلت مستمرة حتى وفاة حافظ إبراهيم ، والمدد ظل متصلا ، والعلاقة ظلت وطيدة بين حافظ وبين أفراد هذه الأسرة ، ومنهم محمد محمود الذى تسنم كرسى الوزارة ، وحفنى محمود الذى كان عضوا فى البرلمان . ولما وصل حافظ إلى سن التعليم لم يقصر خاله معه . لقد أدخله التعليم ، وظل ينتقل من مدرسة إلى مدرسة ، كما هو معروف من سيرة حياته ، مع ما فى نفقة التعليم من الكلفة والمشقة ، كما أشار إلى ذلك فى «ليالى سطيح»[٤٤] ولو أن شاعرنا مضى فى التعليم إلى غايته ، لما توقف خاله عن مساعدته والوقوف بجانبه إلى أى مدى يمكن أن يصل إليه ، ولكن حافظا لم يكن يستطيع أن يصبر على التعليم المنتظم .

أما تركه بيت خاله ، فليس كما زعم لأن مؤنته ثقلت عليه ، وهى تعلة نسمعها كثيرامن الأبناء الذين تتأخر بعض طلباتهم قليلا ، ولكن حافظ كان فوضويا لا يعترف بنظام ، ولايستمع لتوجيه ، لا يقيم وزنا للأعراف والتقاليد ، وحافظ هو الذى عبر عن ذلك حينما قال سنة ١٩٢٣ :

ولـذيـذ الحياة مـا كـان فـوضى
لـيس فيها مسـيطر أو أميـر[٤٥]

وأى طفل لا يرى فى النظام قيدا وفى التوجيه أمرا ؟ ! والأطفال بطبيعتهم متمردون على الأوامر والنظم ؟ ! فما بالك إذا كان الطفل فوضويا بطبيعته مثل حافظ إبراهيم ؟ !

إنه لابد أن يحس بالضيق من توجيهات خاله وأمه ، ولا بد أن يحس بالاختناق من القواعد والقوانين والنظم التى تحكم حركة الحياة ، والتى تحكم حركة السير إلى طريق النجاح والتفوق والفلاح ، والوصول إلى المكانة المرموقة فى المجتمع ؛ أى مجتمع .

خروج حافظ من بيت خاله لم يكن ، إذن ، بسبب الفقر ، ولم يكن بسبب السعى وراء الرزق الذى لم يجده عند خاله ، وإنما كان خروجا لممارسة حياة الفوضى التى استهوته وتمكنت من نفسه .

وربما كان اتجاهه إلى مهنة المحاماة على وجه الخصوص لأنه ظن أنها لا تخضع لنظام الحياة الصارم ، الذى تخضع له الأعمال الأخرى التى تتقيد بمواعيد حضور وانصراف وأوامر ونواه وما إليها من القواعد التى يضيق بها ، ولكنه لما وجد أن فيها مسيطرا وأميرا تركها إلى غير رجعة ، لأنه لم يجد فيها الحياة التى يريدها .

ولما أراد حافظ الالتحاق بدراسة منتظمة فى الكلية الحربية ، دبرت له والدته مصاريف الدراسة وقدرها خمسة عشر جنيها[٤٦] ، وهو مبلغ لا يستهان به فى وقت كان للمليم قوة شرائية كبيرة ، وكان وجود الجنيه فى بيت الفقير ثروة كبيرة . إن مصاريف الكلية الحربية لا يستطيع تدبيرها بائس أو فقير ، وسواء أكانت أمه أعدت هذا المبلغ استعانة بخاله أم أعدته من مالها الخاص ـ ونحن لا نستبعد أن يكون لها مال خاص ـ فإن تدبير هذا المبلغ نفسه دليل على أن إلصاق البؤس بهذه الأسرة وحشرها فى زمرة الفقراء والمساكين البائسين افتئات كبير على الحقيقة والواقع معا ؛ فإذا أضفنا إلى هذا أن هذا الشاب طالب الكلية الحربية لابد له من مصاريف خاصة ، وهو المعروف بإسرافه وتبذيره فى حالى العسر واليسر ، فماذا عسى أن تدبر له أمه من مصروف خاص ؟ إن أى رقم يمكن أن تقدره سيرفع من المبلغ الذى يتحتم على أمه أن تدبره ، ولابد أنها دبرته إكراما لعيون ابنها الوحيد .

وإذا تجاوزنا مرحلة وظيفته فى الحربية والداخلية ، لأن له فيهما راتبا مضمونا ، وعرجنا على مرحلة الاستيداع فماذا نجد ؟ نجد أنهم قرروا له أربعة جنيهات . إن هذا المبلغ كان يكفى فى ذلك الوقت أسرة كاملة ، ولم تكن أسر الفقراء والمساكين ، فى ذلك الوقت ، تستطيع الحصول على هذا المبلغ أو ما هو دونه كل شهر ، على أن هذا لم يكن كل دخل حافظ فى هذه المرحلة التى ركز معظم كتاب سيرته عليها باعتبارها مرحلة البؤس الحقيقية .

إن هذا الضابط ، المحال إلى الاستيداع حديثا ، يذهب إلى الشاعر العظيم محمود سامى البارودى بقصيدة دالية يمدحه بها ، جاء فيها قوله :

أتيت ولى نفس أطلت جدالها
سيقضى عليها كربها اليوم أو غدا
فإن لم تداركها بفضل فقد أتت
تودع مولاها وتستقبل الردى

« فلما سمع البارودى هذين البيتين بكى بكاء حارا ، وناشد حافظا أن يحذف هذين البيتين من القصيدة ، ثم نهض من مجلسه وعاد إلى حافظ ، فناوله مظروفا به أربعون جنيها ذهبا »[٤٧] . إن أربعين جنيها ذهبيا ثروة كبيرة من غير شك ، ولو كان حافظ يبحث عن القوت والمأوى وما يتيسر لأمثاله من طيبات الحياة لكان له من راتبه فى الاستيداع وهذا المبلغ الكبير ما يبلغه مراده ، ولكنه رجل من طراز آخر . ثم إن هذا المبلغ نموذج لما كان يحصل عليه من مصادر عديدة من الأسر الكبيرة التى كان على صلة وثيقة بها ، كأسرة محمود سليمان ، وأسرة خشبة ، وأسرة البدراوى ، وأسرة أباظة وغيرها .

ولو افترضنا أن هذه المصادر ليست ثابتة ولا دائمة ، فإن هناك ما يفيد أن أحمد شوقى خاطب القصر فى أمره ـ وقد كان الخديو يحس أنه مسئول عما حدث للضباط المحالين إلى الاستيداع من السودان ومنهم حافظ ـ ومن هنا جعل له القصر راتبا ظل يصرف له حتى نهاية حياته[٤٨] .

ثم إن صلة حافظ إبراهيم بالإمام محمد عبده وكفالته له ، ماليا ومعنويا ، تعد من الأخبار المتواترة .

وإذا أضفنا إلى ذلك كله خبر زواجه من بنت إسماعيل صبرى ، الثرى صاحب الأملاك الملتزم الذى يقطن حى عابدين[٤٩] ، أدركنا أن الرجل لم يكن بائسا كما فهم الناس من معنى البؤس العام ، وكيف يزوج رجل ثرى له مكانة اجتماعية مرموقة ابنته من رجل عاطل ؟ ونحن نعلم أن المستوى المالى والاجتماعى كان له ألف حساب وحساب فى ذلك الوقت .

إن الذى لا نشك فيه أن حافظا كانت تتنابه حالات اليسر وحالات العسر ، ولكن عسره من نوع خاص ، إنه ليس عسر الفقراء المعوزين ، كما ظن ذلك كثير من دارسيه الذين روجوا له ، ولكنه كان عسر المبذرين المسرفين الذين لا يشبعهم ما يشبع الناس من ضروريات الحياة وكمالياتها .

وقد كان حافظ يصيب حظا كبيرا من طيبات الحياة على مستواه الخاص فى أيام بؤسه وإعساره ، وكما شكا حافظ بؤسه تحدث عن متعه ـ التى تعد من متع المترفين ـ فى قصائده[٥٠] . ولست أدرى لماذا يركز دارسوه على شعره فى البؤس ويتركون شعره الذى يتحدث فيه عن الترف وليالى المترفين الحافلة بالكاس والطاس وحلو الحديث ومستطاب الغناء .

إن حافظا عبّ من نعيم الحياة كما يعب منها أبناء الطبقات المترفة . وضنت عليه هذه الحياة بهذا اللون من الترف فى بعض الأحيان ، فشكا وبكى وتبرم وسخط . لماذا كان حافظ يرسل شكاواه من السودان الواحدة تلو الأخرى للأستاذ الإمام وأصدقائه المقربين ؟ إن هناك عوامل متعددة وراء هذه الشكاوى ، ولكن لا شك أن من بينها حرمان حافظ من حياة المتعة والترف والطرب والسهر ، حرمان حافظ من حياة الفوضى التى كانت ديدنه ، ولهذا كان يطبع بعض هذه الشكاوى بالحنين إلى أيام الترف والنعيم ، كما فى قصيدته إلى صديقه محمد بيرم .

إنه من الإسراف علينا وعلى حافظ أن نقول إنه كان يبحث عن لقمة العيش ، سواء فى خروجه الأول من بيت خاله أو فى خروجه الأخير من الجيش . إن حافظ لم يكن فى يوم من الأيام فى حاجة إلى أن يبحث عن لقمة العيش ، ومع ذلك فإنه كان يشكو ويتألم ويقول عن نفسه إنه بائس ، ونحن لانرى تناقضاً بين واقعه وبين دعواه البؤس . ولكن أى بؤس ؟ إن الغنى والفقر مسألة نسبية ، فقد يطلق على رجل بمستوى مادى معين صفة البؤس فى مجتمع متقدم غنى ، كالمجتمع الأمريكى أو مجتمع الذهب الأسود ، ويكون نفس الرجل بنفس المستوى غنيا موسرا فى دولة متأخرة كبعض البلاد الأفريقية والآسيوية التى تعيش تحت خط الفقر ، وبهذا المقياس يمكن أن يطلق على حافظ أنه بائس بالنسبة إلى مجتمع الصفوة الذى كان يعيش معه ، والناس الذين كان يخاطبهم ويعاشرهم ، ويجعل من نفسه نظيرا لهم . ولنأخذ على ذلك مثلا الشاعر أحمد شوقى ، إذ ليست هناك نسبة على الأطلاق بين المستوى المادى لشوقى والمستوى المادى لحافظ ، وكانا شاعرين يقارن الناس والنقاد بينهما ، ويوازنون بين إنتاجهما . وكان حافظ يرى ويبصر غزارة إنتاج شوقى واحتفاء الصحف به ، وكان يرجع ذلك إلى الفارق المادى بينهما كما جاء فى الليلة الخامسة من ليالى سطيح ، حيث قال رفيقه عن شوقى : « وصاحبكم ـ أى شوقى ـ بفضل ما هو فيه من السعة ، فارغ للشعر غير مشغول بغيره ، فالعجيب أن لايجيد ، وأعجب منه أن يقال إنه مكثار »[٥١] ونحن لانزعم أن حافظا قد وصل إلى معشار ما كان فيه شوقى من السعة والنعيم ، ومن هنا ظل حافظ يردد أنه بائس ويصر على دعوى البؤس ، ولو كانت هناك عقدة فى حياة حافظ لكانت هى شوقى .

وجود شوقى فى حياة حافظ واقتران اسمه باسمه هو الذى جعل لصفة البؤس مكانا فى صحيفة حافظ ، ولو كان الأمر قد وقف عند شوقى لهان الأمر ، ولكن حافظا كان يعرف ويعاشر ويخالط عددا كبيرا من وجوه القوم وصفوة المجتمع وأبناء الطبقة المترفة ، وهذا ما عمق صفة البؤس فى نفسه ، فشتان ما بين المستوى المادى الذى يعيش فيه هؤلاء وبين المستوى المادى الذى يعيش فيه حافظ إبراهيم .

كان حافظ إذن بائسا بهذا المعنى ، وبهذا التحديد ، ومن كان بائسا بهذا المعنى لايصح أن يقرن بطبقة البؤساء من أمثال إمام العبد ، ويقال إنه ينافسه فى هذا اللقب وينفرد به فى النهاية .

* * *

ثم إن نسبة البؤس ، أو البؤس النسبى عند حافظ ، لا تتوقف على كسب حافظ ومقارنته بكسب غيره ، ولكن بؤسه نسبى أيضا فى مسألة الإنفاق . إن حافظا لو كان مقتصدا فى إنفاقه لكان إحساسه ببؤسه النسبى هينا ، ولكنه وبإجماع من خبره وعرفه كان مسرفا متلافا . لم يكن حافظ يقيم للمال وزنا ولا يبالى أن تذهب به الريح ، يعطى عطاء من لايخشى الفقر ، ولا ينتظر من أحد أن يسدد له ما اقترض منه ، بل ولا يعرف ديونه على الناس ، ولا يتذكرها ، وكان أصدقاؤه يعرفون ذلك عنه[٥٢] .

ولكن القضية ليست فى : كم أنفق حافظ ؟ ولكن القضية فى : كيف أنفق حافظ ؟ لأن كيفية الإنفاق هى التى جعلت حافظا يشعر بعمق الفارق الكبير بينه وبين من عرفهم فى المجالات التى كان ينفق فيها . إن حافظا كان مسرفا فى إنفاقه على شهوات النفس ، نفسه ونفوس من حوله ممن يألفونه ويعاشرونه . لم يكن حافظ يعرف للإنفاق حدودا فى هذا المجال وهو مجال لا حدود له أصلا ، والنفس إذا أرخيت لها العنان فى مجال الشهوات لم تقنع أبدا ، كأنها جهنم التى تقول دائما : «هل من مزيد» . ولا فرق عند حافظ بين بيته والأماكن العامة وبيوت أصدقائه ومحبيه ، إنه كان فى كل الأماكن يحب أن يعب من نعيم الحياة وطيبات الدنيا ومتعها ما وجد إلى ذلك سبيلا ، ولم يكن يحب الانفراد فى ذلك ، إنه يحب المشاركة ، ويبدو أن للمتعة بين الأصفياء طعما خاصا لا يعرفه إلا من تذوقه ، ومن هنا فيما أظن نشأت المنادمة، واستفاضت أخبار القدماء فى العصور السالفة .

إن حافظا ، كما يقول خليل مطران ، «كان سخيا فى بيته ومضيافا ، وكان يحب الضيافات الواسعة التى تقدم فيها الألوان الفاخرة الكثيرة ، وكان يحب أن يرى عليها الذبائح من ضأن وديكة وغيرها ويحب أن يرى القصاع الكبرى متدفقة الجوانب بالفطائر والحلوى والنفائس»[٥٣] . وكان يشرب كونياك «نابليون» وهو أفخر أنواع الكونياك الفرنسى ، وكان يقدمه لضيوفه[٥٤] . وكان يدخن خير سيجار وأغلاه[٥٥] . وقد لاحظ أحمد شوقى أنه دخن أمامه سيجارا بجنيه فى نصف يوم[٥٦] . أما فى خارج بيته فكان إسرافه أشد ، لقد كان حافظ دائم التردد على عدد من المقاهى والبارات والملاهى والمسارح والمراقص[٥٧] . وكان إنفاقه هناك لا حدود له ، كان ينفق على كل من حوله ومن يدخل إليهم وينضم إلى مجلسهم ، مهما بلغ العدد وغلا الطلب ، وفى إحدى هذه المقاهى رأى المازنى من حافظ إبراهيم ما أدهشه ، فقد حضر إليه إمام العبد وأسر إلى حافظ بكلمة، فقام حافظ من محله وانتحى به جانبا وأخرج له حافظة نقوده، وسلمها، وعاد إلى مجلسه ففتحها إمام العبد وأخذ من الجنيهات الذهبية ما شاءت له نفسه أن تأخذ ، ثم أعادها إلى حافظ فتركها حافظ على ساقه مدة ثم أعادها إلى جيبه من غير أن ينظر فيها[٥٨] .

وقبل ذلك ، وبعد إحالته إلى المعاش مباشرة — وقد كثر اللغط حول بؤس حافظ فى هذه المرحلة — طرق بابه طارق فخرج إليه الخادم — وكان بيت حافظ لا يخلو من خادم أو أكثر — فأعطاه الطارق مظروفا لسيده ، ففضه حافظ فإذا به قصيدة جيدة يطلب فيها مساعدته ، فعد أبياتها فوجدها عشرة فوضع فى المظروف عشرة جنيهات وبعثها مع الخادم إلى الطارق ، وما كان هذا الطارق إلا الشاعر إسماعيل صبرى وكان يريد مداعبته[٥٩] . وأنا لا أريد الاسترسال فى مسألة إنفاقه ولكن أختمها بهذه الواقعة ؛ فقد قررت وزارة المعارف رواية «البؤساء» فى المدارس وأعطت حافظا ألفين من الجنيهات ، فماذا فعل بها حافظ ؟ لقد أنفقها فى شهر واحد[٦٠] . وقد صدق أحمد أمين حينما قال عنه : «لو كان تاجرا لأضاع رأس ماله فى أول شهر ثم أعلن إفلاسه ، ولو وضع ميزانية دولة لجعل الإنفاق كله فى أيامها الأولى ثم لا إنفاق»[٦١] ، فهل يمكن أن يكفى حافظا شىء ؟ كان ما يصل إلى حافظ كثير بمقاييس عصره ، وكان يمكن أن يكون واحداً من الأثرياء بمقاييس عصره أيضا ، ولكنه كان لا يبقى مما يصل إلى يده شىء على الإطلاق . وكانت المجالات التى ينفق فيها ما يصل إلى يده من المال ، تطلب المزيد والمزيد ، وكانت محفظة حافظ بالضرورة لاتستجيب له فى كل الأحوال ، وفى الوقت نفسه هناك من أصدقائه من يجلس فى هذه المجالس فى المقاهى والبارات والمراقص والملاهى والمسارح ، فيتفوق عليه فى الإنفاق . لقد كان هناك ، على سبيل المثال ، محمد البابلى ظريف عصره ، وكان أبوه من كبار تجار الجواهر فى مصر وكان يملك الأطيان والعقارات ولكنه كان على شاكلة حافظ ، أو كان حافظ على شاكلته ، فى الإنفاق على شهوات نفسه وشهوات من حوله ، ولكنه كان يجد من ميراثه الكبير ما يستجيب لمطالبه حتى مات سنة ١٩٢٤ . وكانت بين حافظ ومحمد البابلى صداقة وطيدة ومعاشرة حميمة قبل السودان وبعده ، وكان يقيم معه فى منزله بحلوان كثيرا ، فهل كان حافظ يستطيع أن يجارى البابلى فى إنفاقه فى هذه المجالات مثلا ؟ !! إن ذلك لا يكون .

وكان من أصدقائه محمد إبراهيم هلال الذى طبع ديوان حافظ الأول على نفقته وكتب له مقدمة ، هذا الرجل كان قد ورث عن أبيه ستمائة فدان أضاعها كلها فى الاحتفاء بالناس والإنفاق عليهم[٦٢] ، فهل كان حافظ يستطيع أن يجارى صديقه هذا فى الإنفاق ؟ دعك من العائلات الكبرى التى كان يغشى عزبها

ودورها ، وما كان يراه هناك من إنفاق لا عهد له به ولا قدرة له عليه ، إن هذا هو ما عمق بؤس حافظ الخاص فى نفسه ، وجعله يحس بعجزه وتقصيره فى الإنفاق على النفس والأصدقاء . ولكنه ، فى النهاية،ليس إلا بؤسا خاصا بحافظ إبراهيم لا علاقة له بالمفهوم العام من كلمة بؤس .

إن حافظا كسب كثيرا وأضاع كثيرا ، ولكنه لم يصل فيما كسبه إلى شيء مما وصل إليه أحمد شوقى وكثير من أصدقائه أصحاب المال الموروث ، ولم يكن حافظ صاحب مال موروث .

وأنفق حافظ كثيرا ولكنه لم يصل فى إنفاقه إلى مستوى محمد البابلى أو محمد إبراهيم هلال أو غيرهما ممن كانوا ينفقون عن سعة .

من هذه الزاوية يمكن أن نفهم معنى بؤس حافظ إبراهيم ، وبغير هذا الفهم لا يكون حافظ بائسا على الإطلاق ، فإن ما كسبه كان يكفى عدة أسر ، يكفيها فى ضروريات الحياة وكمالياتها ، وإن ما كسب كان يمكن أن يحوله إلى رجل من أهل الثراء لو كان ممن يحسنون العمل أو يحسنون استثمار الأموال ، ولكنه لم يكن من هذا الصنف من الرجال . فهل هذا البؤس هو الذى نسج الباحثون والدارسون من خيوطه قصة حافظ وأذاعوها بيننا ، وجعلونا نصدق أنه عانى فى حياته ما لم يعرفه بشر؟ إنهم نسجوا قصة حافظ من بؤس موهوم لا حقيقة له ، ولا وجود له . هل كان حافظ يسعى إلى الرزق وكاد ينتعل الدم بحثا عن القوت وعاد وما أعقب إلا التندم ، لأنه لم يصل إلى الشبع وضروريات الحياة كما أوحى إلينا كتاب سيرة حافظ ؟ !

إن حافظا لم يكد ولم يتعب ولم يُعَنِّ نفسه يوما واحدا فى البحث عن الرزق والقوت وضروريات الحياة ، ولا يمكن أن يكون بؤس حافظ بالمعنى الذى كان يعرفه السواد الأعظم من الشعب المصرى ، ولا يصح أن يفسر شعره وحركته فى حياته من منطلق بؤسه المزعوم .

انتفى إذن بؤس حافظ بالمعنى العام للكلمة ولا بد أن يتبع ذلك بطلان كل ما ترتب على ذلك من أحكام على سيرة حياته وعلى شعره .

نحن ننفى أن يكون اختلاط حافظ بالشعب لأنه كان بائسا مثلهم ذاق الجوع الذى ذاقوه واكتوى بلهيب العوز والإملاق مثلهم .

نحن ننفى أن يكون تجويده فى مراثيه وفى وصفه للكوارث بسبب فقره وبؤسه .

نحن ننفى أن يكون انصرافه عن الزواج والحب وتكوين أسرة ، وانصرافه كذلك عن الغزل بسبب فقره .

نحن ننفى أن يكون الفقر والبؤس هو الذى جعل منه شاعراً اجتماعيا .

نحن ننفى أن يكون قصور خياله وثقافته راجعا إلى بؤسه .

نحن ننفى أن يكون إسرافه فى الإنفاق عائدا إلى أنه ذاق طعم البؤس .

نحن ننفى كل ذلك وغيره من الأحكام التى رتبوها على بؤسه وأرجعوها إليه ، لأن هذا البؤس لا وجود له أصلا ، والبؤس الذى كان يحس به حافظ فى أعماق نفسه وكان يشيعه فى الناس بؤس خاص به وحده ، عاش فى خياله وحده ، ولا علاقة له بالبؤس الذى كان يعانيه . الشعب المصرى آنذاك من قريب ولا من بعيد وإذا صح أن يعيش هذا البؤس الوهمى على أقلام غير المتخصصين من كتاب المقالات الصحفية وألسنة أرباب الأحاديث الإذاعية والمقابلات التليفزيونية ، فلا يصح أبدا أن يكون له وجود فى أروقة البحث العلمى وبين الأساتذة المتخصصين ، لأن الحقيقة إذا جاز أن تموت فى أى مكان ، فلا يجوز أن تموت بين يدى الباحثين .

هوامش :

(١) الأدب العربى المعاصر فى مصر ص : ١٠٢ .
(٢) شعراؤنا الضباط ص : ٥٧ .
(٣) انظر على سبيل المثال : شعراء الوطنية ص : ٩٥ ، ذكرى الشاعرين / حياة حافظ فى شعره / محمد حسين هيكل ص : ٣٥ ، ٣٦ ، مجلة الكتاب / نعمة وحرمان / عبد الوهاب حمودةص : ١٥٢٦ ، مقدمة ديوان حافظ ص : و ، الأدب العربى المعاصر فى مصر ص : ١٠٢ ، فصول فى الشعر ونقده ص : ٣٥٥ وغيرها .
(٤) حافظ الشاعر الاجتماعى / مصطفى صادق الرافعى / ذكرى الشاعرين ص : ٩٨ .
(٥) الشعراء الثلاثة ص : ٣٥٠ .
(٦) نفسه ص : ٣٥٢ .
(٧) حافظ إبراهيم الشاعر السياسى ص : ١١١ ، ١١٢ ، شعراء الوطنية ص : ٩٨ ، فصول فى الشعر ونقده ص : ٣٥٦ ، ٣٥٧ .
(٨) مقدمة ديوانه ص : ن ، حافظ إبراهيم شاعر النيل ص : ٥١ أسفار / محمد عبد الغنى حسن ـ مجلة الكتاب ص : ١٥٢ .
(٩) مقدمة الديوان ص : ج ، أضواء / محمد خلف الله / مجلة الكتاب ١٥٥٠ ، شوقى وحنين ، مارون عبود مجلة الكتاب ص : ١٥١٨ ، شاعر الشعب ص : ٥٢ حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ١٢ ، الشعراء الثلاثة ص : ٣٥٢ .
(١٠) حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ص : ١٢ ، شعراء الوطنية ص : ١٤٥ ، نعمة وحرمان / عبد الوهاب حمودة ـ مجلة الكتاب ص : ١٥٢٥ وغيرها .
(١١) مقدمة ديوانه ص : م ، فصول فى الشعر ونقده ص : ٣٥٥ ، نعمة وحرمان عبد الوهاب حمودة ـ مجلة الكتاب ص : ١٥٢٦ .
(١٢) حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ص : ٣٩ شوقى وحافظ ص : ١٥١ ، حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٦ .
(١٣) الأدب العربى المعاصر فى مصر ص : ١٠٥ حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٢

نعمة وحرمان ـ عبد الوهاب حمودة مجلة الكتاب ص : ١٥٢٠ .
(١٤) نعمة وحرمان / عبد الوهاب حمودة / مجلة الكتاب ص : ١٥٢٠ أضواء محمد خلف الله ـ مجلة الكتاب ص : ١٥٤٩ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل ص : ١٠٠ .
(١٥) الأدب العربي المعاصر في مصر ص : ١٠٧ ، فصول في الشعر ونقده ص : ٣٥٣ ، أضواء / محمد خلف الله ، مجلة الكتاب ص : ١٥٤٩ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل ص : ١٠٠ .
(١٦) نعمة وحرمان ، مجلة الكتاب ص : ١٥٢٦ .
(١٧) شوق وحنين / مارون عبود / مجلة الكتاب ص : ١٥١٦ ـ ١٥١٨ .
(١٨) الديوان جـ ١ ص : ١ .
(١٩) جـ ١ ص : ٦٤ .
(٢٠) جـ ١ ص : ١٠٩ .
(٢١) جـ ١ ص : ١٤٧ .
(٢٢) جـ ١ ص : ١٩٠ .
(٢٣) الديوان جـ ٢ ص : ١٠٥ .
(٢٤) جـ ٢ ص : ١٢٥ .
(٢٥) حياة حافظ إبراهيم ص : ٨٢ .
(٢٦) البؤساء ص : ٨
(٢٧) السابق ص : ٧ .
(٢٨) ليالي سطيح ص : ٣ .
(٢٩) الديوان ١ / ١٠٩ .
(٣٠) السابق ١ / ٢٢٧ ، ٢٢٨ .
(٣١) لسان العرب مادة «بأس» .
(٣٢) آية ٢٨ من سورة الحج .
(٣٣) آية ١٧٧ من سورة البقرة .
(٣٤) تفسير الطبري تحقيق محمود محمد شاكر وأحمد محمد شاكر جـ ٣ ص : ٣٤٩ ، ٣٥٠ ط . ثانية دار المعارف .
(٣٥) المعجم الوسيط مادة «بئس» .
(٣٦) صحيح مسلم كتاب صفات المنافقين وأحكامهم ٥٥ ، مسند الإمام أحمد جـ ٣ ص : ٢٠٣ ط المكتب الإسلامي بدمشق .
(٣٧) مسند الإمام أحمد ج ٥ ص : ١١٧ .
(٣٨) حافظ في المرآة / ذكرى الشاعر ص : ١٤ .
(٣٩) حافظ وشوقي ص : ٧٧ ط الوزارة ١٩٧٣ .
(٤٠) ذكرى الشاعرين / بؤس حافظ ص : ١٦٧ ، ١٦٨ .
(٤١) السابق ص : ١٦٨ .
(٤٢) انظر في ذلك على سبيل المثال : شاعر الشعب ص : ٥٤ ، حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٥ .
(٤٣) حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٦ .
(٤٤) ليالي سطيح ٢٠ .
(٤٥) الديوان جـ ١ ص : ١٨١ .
(٤٦) حياة حافظ إبراهيم ص : ٢١ .
(٤٧) شوقي وحافظ / طاهر الطناحي ص : ١٢٦ .
(٤٨) ملوك وصعاليك ص : ٢٣٥ .
(٤٩) حياة حافظ إبراهيم ص : ٩٢ .
(٥٠) انظر على سبيل المثال قصائده ذكرى وتشوق ١ / ١١٣ ، ١ / ١٢٣ ، وذكرى ١ / ١٤٧ .
(٥١) ليالي سطيح ص : ٣٤ .
(٥٢) حافظ الرجل / المازني / ذكرى الشاعرين ص : ٦٢ .
(٥٣) مجلة الكتاب / أكتوبر / ١٩٤٧ ص : ١٤٩٦ .
(٥٤) حياة حافظ إبراهيم ص : ١٥٧ .
(٥٥) مقدمة الديوان ص : ٥ .
(٥٦) حياة حافظ إبراهيم ص : ١٥٦ ، ١٥٧ .
(٥٧) السابق ص : ٨٠ ـ ٨٨ .
(٥٨) حافظ الرجل / ذكرى الشاعرين ص : ٦٠ ، فلاسفة وصعاليك ص : ٥٦ ، ٥٧ .
(٥٩) حافظ الرجل / المازني / ذكرى الشاعرين ص : ٦١ ، ٦٢ ، شوقي وحافظ / طاهر الطناحي ص : ١٤٨ .
(٦٠) ملوك وصعاليك ص : ٢٤٨ .
(٦١) مقدمة ديوان حافظ ص : ن .
(٦٢) حياة حافظ إبراهيم ص : ١٤٨ .



ليالى سطيح
بين القصة والمقامة

انجيل بطرس سمعان

لعل مما يجب أن يشار إليه ونحن بصدد الاحتفال بذكرى شاعرينا الكبيرين ، شوقى وحافظ ، أنهما ـ إلى جانب إبداعهما الشعرى ـ قد كتبا أيضا من النثر ما يستحق الدراسة والتقييم ، ومما لا شك فيه أن شهرتيهما كشاعرين من كبار الشعراء العرب فى العصر الحديث قد غطت إلى حدما على إنجازاتهما النثرية ؛ فعند الإشارة إلى مسرحيات شوقى مثلا غالبا ماتوصف بالمسرحيات الشعرية ، علما بأن واحدة من خير تلك المسرحيات ـ هى «أميرة الأندلس» ـ مسرحية نثرية . وفى رواياته المبكرة ، نجد محاولة ـ وإن كانت محاولة متواضعة إلى حدٍ ما ـ لاستخدام وتطويع من النثر ، يصلح لفن القصص .

فإذا انتقلنا إلى حافظ وجدنا فى «ليالى سطيح» محاولة لاستخدام نوع من القصص النثرى لتقديم رؤية للحياة فى مصر فى عصره . وبالرغم من أن هناك اتفاقاً يكاد يكون عاما بأن نوع القصص النثرى الذى استخدمه هو أقرب إلى المقامة منه إلى أى نوع قصصى آخر فإن «ليالى» سطيح» قلما تحظى بأكثر من إشارة عابرة فى الدراسات الخاصة بالمقامة[1] . أما نقاد القصة والرواية فيميلون إلى اعتبارها خارج نطاق هذين النوعين المتميزين من القصص[2] .

ومانهدف إليه فى هذا البحث هو تحليل «ليالى سطيح» كعمل نثرى قصصى فى محاولة لتحديد مدى انتمائها إلى أى من النوعين الأدبيين المشار إليهما فى عنوان البحث ، وهما المقامة والقصة ، ثم تقييم بعض سماتها المميزة .

وما يجدر بنا البدء به هو تعريف المقامة كأحد أنواع الأدب العربى التى انتشرت ابتداء من القرن الرابع الهجرى على يدى بديع الزمان الهمذانى ، ثم على يدى الحريرى فى القرن السادس ، ومن تبعهما فيما بعد من أمثال السيوطى ، واليازجى ، ثم الإشارة إلى عودها إلى الظهور ، فى شكل متطور مع بدايات هذا القرن الذى شهد مولد عدد من الأشكال الأدبية المستحدثة فى الأدب العربى ، من أهمها الرواية أو القصة بوجه عام .

كتب شوقى ضيف يصف المقامة كما صاغها بديع الزمان قائلا :

«بديع الزمان هو أول من أعطى كلمة مقامة معناها الاصطلاحى بين الأدباء ، إذ عبر بها عن مقاماته المعروفة ، وهى جميعها تصور أحاديث تلقى فى

جماعات ، فكلمة مقامة عنده قريبة المعنى من كلمة حديث .

وهو عادة يصوغ هذا الحديث فى شكل قصص قصيرة يتأنق فى ألفاظها وأساليبها ويتخذ لقصصه جميعا راويا واحداً . . .

كما يتخذ لها بطلا واحدا ... يظهر فى شكل أديب شحاذ . لايزال يروع الناس بمواقفه بينهم ، ومايجرى على لسانه من فصاحة فى أثناء مخاطباتهم .

وليس فى القصة عقدة ولاحبكة ، وأكبر الظن أن بديع الزمان لم يعنَ بشىء من ذلك ، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصا ، إنما كان يريد أن يسوق أحاديث لتلاميذه تعلمهم أساليب اللغة العربية وتفقهم على ألفاظها المختارة .

فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر » .(٣)

ويؤكد شوقى ضيف أن بديع الزمان لم يقصد إلى كتابة قصة ، إنما استخدم الشكل القصصى للتشويق . وهذا الشكل القصصى فيه حوار محدود ، وقوامه حادثة معينة تحدث للبطل ، تصاغ فى أساليب أنيقة ممتازة .

كما يؤكد أن الحادثة لا أهمية لها ، إذ ليست هى الغاية ، إنما الغاية التعليم والأسلوب الذى تعرض به الحادثة . ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى فى المقامة ، فالمعنى ليس شيئا مذكورا ، إنما هو خيط ضئيل تنشر عليه الغاية التعليمية .(٤)

من صفات المقامة الأساسية المتفق عليها أن الراوى والبطل والأحاديث جميعا خيالية من صنع صاحبها ، ولكن تلك الأحاديث أو ماتصفه من أحداث إنما تعكس حياة المجتمع فى عصرها .

ومن هنا فالغاية التعليمية ذات وجهين ، وجه لغوى ، ووجه اجتماعى ساخر يهدف إلى التعليم والتثقيف إلى جانب التسلية والإمتاع ــ كما يقول الحريرى .

ويقول شوقى ضيف فى مكان آخر إن المقامات « لاتقف عند تصوير المعانى فحسب بل تصور أشخاصا فى العادة ، والأساس فيها أديب متسول يقع الناس فى حبائله ، وأثناء ذلك تعطى صورة دقيقة طريفة للمجتمع وأهله »(٥) .

ويؤيد هذا الرأى ناقد آخر هو عبد العزيز عبد المجيد ، حين يقول إن مقامات الهمذانى والحريرى تتكون من مغامرات بطل معين ، يتميز بسرعة البديهة وانعدام الضمير والميل إلى الاحتيال . وهو يتنقل من مكان إلى آخر ، يكسب عيشه من الهدايا التى يقدمها إليه أولئك الناس الذين ينعمون بجيله ، ومايعرضه من شعر وخطابة وعلم . وهذه المغامرات يرويها الراوى الذى يلتقى بالبطل ، ويشهد أعماله الرائعة (٦) .

ويضيف عبد العزيز عبد المجيد أن المقامات تجمع بين طياتها عنصرين جوهريين من عناصر الترفيه هما : رشاقة الأسلوب التى أحبها الناس جدا فى ذلك الوقت ، والفكاهة القاسية ، وروح المرح التى تتميز بها الحكاية الشعبية .

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من اعتراض بعض رجال الدين على هذا النوع من الكتابة لما يحويه من مغامرات المتسولين والمحتالين فإنه ظل نوعا أدبيا محببا إلى النفوس خصوصا فى أوساط المثقفين . ويمكن القول إن الاهتمام بالناحية اللغوية والميل إلى استخدام الحيل الأسلوبية التى تدل على المهارة من ناحية ، أو الأساليب الجامدة من ناحية أخرى قد أعاقتا تطور المقامة من الناحية الشكلية لفترة طويلة . فظل السجع والمحسنات البديعية والتكرار من معوقات تطور هذا النوع القصصى من أنواع الأدب العربى الأصيلة ، حتى بدايات العصر الحديث ، حين فرضت الموضوعات الاجتماعية والسياسية التى تناولتها المقامة فى فترة ازدهارها المتأخرة أسلوبا نثريا أقل زخرفا وميلا إلى إظهار البراعة اللغوية البلاغية . ولعل خير مثل لذلك كتاب «حديث عيسى بن هشام » لإبراهيم المويلحى .

فالقصة بالشكل الذى نعرفه تتطلب أسلوبا نثريا يصلح لسرد الأحداث ، وتحليل الشخصيات ، ووصف الأماكن ، وتحتاج إلى نثر سهل ، طيع ، يعمل كأداة لنقل المعنى فى المقام الأول .

ومن هنا فبالرغم من أن المقامة ــ فى أشكالها المختلفة ــ كانت تفتقر ــ بدرجات متفاوتة ــ إلى مثل هذا الأسلوب النثرى ، فإنها كانت تحوى ــ دون شك ــ البذور الأولى لنوع من القصص الذى يجمع بين الخيال والواقع ، أو بمعنى آخر لنوع من القصص الواقعى فى أولى مراحله .

وفى أدبنا المصرى الحديث يتفق النقاد على أن « حديث عيسى بن هشام » يمثل همزة الوصل بين المقامة والرواية ، فما زال هذا الكتاب المهم يحتفظ بالكثير من سمات المقامة التقليدية ، ولكنه يخطو خطوات واسعة نحو نوع قصصى يهتم بالبناء ، وبالشخصيات ، وبالحوار والأسلوب ، كأدوات إيصال رؤية اجتماعية لزمن بالذات .

والآن يمكننا ان نتساءل أين تقع « ليالى سطيح » التى أخرجها حافظ إبراهيم بعد فترة وجيزة من ظهور « حديث عيسى بن هشام » من خريطة هذين النوعين القصصيين اللذين عرضنا لهما ؟

لنبدأ بالإشارة إلى أن الكتاب يتكون من مقدمة بعنوان « سطيح » تليها سبع ليالى ، يدور فى كل منها حوار بين الراوى ، يصحبه شخص آخر ، وبين سطيح الحكم الذى نسمعه ولانراه ، فيما عدا الليلة السابعة حيث يدور الحديث بين الراوى وابن سطيح .

أما من حيث الشكل فهناك راو ، وليس هناك بطل ، مثلما نجد فى المقامة بشكلها التقليدى ، كذلك تختفى الوحدة ــ أو تكاد ــ القائمة على شخصية البطل الذى يربط بين الأحداث التى يرويها الراوى .

فالراوى هو أداة الربط الوحيدة ، علما بأنه يروى أحاديث تنشأ عن لقائه بشخصيات مختلفة فى الليالى السبع المتتالية ، وإن كان الحديث الذى يدور بين الراوى وسطيح (أو ابنه) هو لب « الليالى». يضاف إلى ذلك أن الراوى لاينقل إلينا قصة أحداث ؛ فالحدث قد اختصر إلى أقصى حد ، فلم يتجاوز لقاء الراوى بشخصية ما فى مكان ما ، بالقرب من نيل مصر ، واصطحاب تلك الشخصية إلى مكان سطيح ثم العودة ، وقراءة لزوميات أبى العلاء ثم النوم ، وتكاد الليالى السبع تبدأ وتنتهى على نفس المنوال باختلافات طفيفة ، فيما عدا الليلة الأولى ، التى يسمع فيها الراوى صوت سطيح ، والليلة السابعة التى يلقاه فيها الابن ولايسمع سطيح .

فى المقدمة يشم الراوى رائحة جيفة فى مياه النيل تثير سخطه على أمته «المكسال» ، عديمة الوفاء للنيل العذب العظيم ، ولكل نابغة أو كاتب أو شاعر ، ثم يقدم لليلة الأولى بقوله :

« ثم إنى أمسكت عن الكلام ، وعزمت على التحول من هذا المكان ، وإنى لأهم بالنهوض إذ وقع فى سمعى صوت إنسان يسبح الرحمن ، يقول فى تسبيحه : سبحان من حكم على الخلق بالفناء ، سبحان من تفرد بالبقاء ، فخشع قلبى عند ذكر الله وقلت : أنطلق إلى صاحب الصوت ، فلعلى أظفر بأحد عباد الله الصالحين فاستدعيه لى دعوة يمحو الله بها أثر استجابته فىّ لدعوة ذلك «الإمام» فثرت من مكانى وأخذت سمتى إلى جهة الصوت ، وكنت إذ ذاك فى أوليات الليل . وتالله إنى لأقترب منه فإذا به يقول :

«أديب بائس ، وشاعر يائس ، دهمته الكوارث ، ودهته الحوادث ، فلم تجد له عزما ولم تصب منه حزما . خرج يروح عن نفسه ويخفف من نكسه ، فكُشفَ له عن مكانى ، وقد آن أوانى . أىْ فُلانُ ؛ لقد أخرجت للناس كتابا ، ففتحوا عليك من الحروب أبوابا . وخلا غابك من الأسد ، فتذاوب عليك أهل الحسد . أى فلان ، إذا ألقى عصاه ذلك المسافر ، وغادر بحرُ العلم أرضَ الجزائر ، فقد بطل السحر والساحر ، فانكفئْ إلى كسر دارك ، وبالغ فى كتم أسرارك ، وأقبلْ غدا مع الليل ، وترقب طلوع سهيل ، ومتى سمعت من قبلنا التسبيح ، فقل لصاحبك الذى يليك : هلم إلى سطيح»[٧] .

ولعلنا نجد هنا واحدة من أطول الفقرات السردية فى الكتاب.إذ تتلخص الليلة الأولى ، وهى أقصر الليالى فى سرد تحركات الراوى ، ثم تلك الفقرة من كلام سطيح ، وتنتهى بقوله :

« فانطلقت حتى إذ بلغت دارى ، وقد شابت ذوائب الليل ، أخذت مضجعى ، وجعلت أعالج النوم ، ولكن طافت بالرأس طائفة من الأفكار ، فباعدت مابين الجفنين ، وأزعجت مابين الجنبين ، فأقض على المضجع ، وجَارَ بى الفراش ، فقمت إلى الشمعة فأشعلتها ، وإلى لزوميات أبى العلاء ففتحتها ... ونشطت إلى القراءة ، فمازلت أنهل من معان لم تخضها أعين القارئين ، ولم يُخلقها تداول الألسن ، وأتروى من حكم فجر الله ينبوعها فى جوف ذلك الحكيم ، حتى فضحنى النهار فنمت ماشاءت العين» [ص٤] .

أما الأديب البائس «والشاعر اليائس» فهو المؤلف الراوى . أما صاحبه الذى يلقاه مع مطلع الليلة الثانية ويسمعه يحدث نفسه عندما تمر جارية أو سفينة عليها من الجوارى الحسان مايفتن اللب ويملك القلب (... وبينهن رجال تستروح منهم روائح السلطة والجاه ، يتهادون رياح المجون ويتعاطون كئوس الراح ، ناعيا مايحدث خلف الحجاب مما ينكس له الأدب رأسه) [ص : ٥] ، فهو قاسم أمين الذى لايذكر اسمه صراحة ، ولكن لايترك السياق ولا الكلمات التى يتفوه بها هو ، أو تلك التى يلقاه بها سطيح ، شكا فى هويته .

وقاسم أمين مَثّل للشخصيات التى يقدمها صاحب «ليالى سطيح»: فهى إما شخصيات واقعية وإما شخصيات لايطلق عليها أسماء ولايميزها عن غيرها إلا بشكل عام : فلدينا الصديق السورى ، ولدينا الشابان ، أحدهما والده مدير ، والآخر مستشار ، ولدينا أكثر من إنسان «حزين ، شاك ، دامع العين» . فى الليلة الرابعة ، مثلا ، عندما نبلغ مكان اللقاء المعهود .

«فإذا فيه إنسان ينوح من فؤاد مقروح» [ص ١٤] .

ونعرف من كلامه القليل أن كان له أخ اغتاله رومى بمدية ، «بقر بطنه ، وحضر دفنه ، وخالت بينى وبينه حماية قومه» [نفس الصفحة] .

والواضح هنا أن حافظا لايولى الشخصية فى حد ذاتها اهتماما يذكر ، إنما يتخذها ذريعة للحديث عن امتيازات الأجانب فى مصر . والدليل على ذلك أننا لانجد أية محاولة لتمييز تلك الشخصية عن غيرها ، عن طريق التفاصيل أو الحدث أو الحوار . كل مانجده هو الوصف العام الذى يساق لينقلنا من الخاص إلى العام ؛ الخاص هو إنسان بعينه ، والعام هو القضية التى تثيرها حالته . ولنستمع إلى تعليق سطيح :

«واجد موتور ، وساهد مقهور . وقد واصل النواح ، فى الغدوّ والرواح ، على دم هُدِر ، وأخ قُبر . أىْ فلانُ . مادام امتياز الأجانب . فلغير المصرى عزة الجانب . الرومىّ يطعن بمديته ، ويستظل بعلم دولته ، والمصرىّ يحمل القتيل ، ويخضع خضوع الذليل . كأنما دية القتيل المصرى كرامة للقاتل الرومى» . [ص ١٤ ، ١٥] .

وليس أدل على تكلف الموقف وعموميته من الأسلوب المستخدم فى الفقرة التى استمعنا إليها . فالسجع أكثر كثافة منه فى الكتاب

بوجه عام ، والإشارة إلى دم أو أخ غير محدد . وحين تستخدم «أل» التعريف تستخدم فى المقولة العامة أو الاستنتاج .

أما المثل الثانى الذى نورده فهو :

«إنسان تنطق معارف وجهه عما أنحتْ عليه ضلوعه من سأم العيش وضجر الحياة» [ص ١٩] . والتقديم لايقل عمومية عن سابقه ، إلا أن الراوى يمنح هذا الإنسان فرصة أكبر لشرح حالته ، فنعلم شيئا عن ظروف حياته ودوافعه للعمل بالصحافة الحرة الصادقة أولا ، ثم التردى شيئا فى الصحافة الفاسدة المرتشية . وهنا أيضا تؤدى دراسة حالة إنسان إلى دراسة قضية ، وهى بيت القصيد فيما يبدو .

ولذلك تفتقر «ليالى سطيح» إلى الشكل الفنى للقصة ، ويتجلى ذلك فى فساد السرد والوصف المباشر بدل التصوير والاعتماد على الخيال ، ومحاولة الإيهام بالواقع عن طريق التخصيص بالتفاصيل المحملة بالمعنى ، وعن طريق الحوار والحدث . وتفتقر «الليالى» إلى الوحدة العضوية التى تشكل شرطا من شروط القصة ، سواء أكانت قصة قصيرة أم رواية . فالكتاب إذن أقرب إلى الوثيقة التاريخية أو وثيقة الإدانة فى قضية ، المتهم فيها مجتمع بأسره ، ارتضى سيطرة الأجنبى ، وانعدام الحرية والتردى فى الكذب والاحتيال . ولعلنا نجد هنا أحد عناصر كل من المقامة ــ فى بعض صورها ــ والرواية . وهى تلك النظرة النقدية التى ترى من خلالها صورة المجتمع والسلوك العام لأبنائه ، والتى تشكل إحدى السمات الأساسية للقصص الواقعى عامة . كتب عبد الرحمن صدقى فى تقديمه «لليالى سطيح» يقول :

«كل مافى ليالى سطيح فيما عدا سطيح نفسه أو ــ إذا شئنا غاية التحقيق والتدقيق فيما عدا سطيحاً ثم ابن سطيح ــ لايتعدى كونه شخصيات حقيقية وأحداثا منقولة عن الماضى القريب من واقعنا التاريخى . فمن أراد أن يعرف هذا الماضى القريب منذ محنة الاحتلال عام ١٨٨٢ حتى مأساة دنشواى عام ١٩٠٦ ، لم يجد صورة أدبية مصغرة لتلك الحقبة المضطربة الزاخرة خيرا من هذا الكتاب ، فهو على صغره لم يترك واردة ولا شاردة إلا أحصاها ، لا إحصاء المؤرخ الموضوعى الهادئ الفاتر ، بل إحصاء الذى عاشها وانفعل بها ، بعد أن شق غبارها واكتوى بنارها وأشفى على أغوارها»[8] .

أمّا ما يفرق بين «ليالى سطيح» وبين المقامة من هذه الناحية فهو ظل القتامة الكثيف الذى يلف الكتاب لفا . فهو يخلو تماما من الفكاهة والمرح . ولعل السبب فى ذلك أن حافظا متورط عاطفيا أو وجدانيا فى تلك الأحداث والقضايا التى يقدمها وذلك سبب آخر للتمييز بين كتابه ــ أو «لياليه» ــ وبين الرواية التى تعد الموضوعية الملحمية إحدى سماتها المميزة .

من حق حافظ علينا ــ بالرغم من ذلك ــ أن نعترف أن لجوءه إلى استخدام الشخصية الأسطورية للحكيم «الكاهن العراف القديم» سطيح ، ليقوم بالتفسير والتعليق على تلك الأحداث والقضايا ، إنما يخفف من تلك الذاتية التى تتضح فى سياق بعض تجارب المؤلف الشخصية ، وفى استشهاده ببعض أشعاره ، دون ذكر اسمه صراحة بالطبع . ويخفف منها أيضا من ناحية ويقوّى من عنصر الوثائقية أو التوثيق فى «الليالى» إيراده فى نهاية الليلة السابعة مقالا بأكمله من جريدة «المؤيد» بعنوان «السياسة الصغيرة العنيفة» عن السياسة الإنجليزية فى وادى النيل .

بقى أن نشير إلى أن الحوار فى «ليالى سطيح» يكاد يكون من طرف واحد . يضع الراوى أو أحد أصحابه سؤالا للحكيم سطيح يجيب عليه فيما يشبه المحاضرة ، أو المقال ، إن أردنا التقريب إلى نوع أدبى يمكن إضافته إلى المقامة والقصة ، كأحد مكونات «ليالى سطيح» الممكنة . وتغلب على هذا الحوار النبرة الخطابية التقريرية ، أكثر من نبرة «الحديث» ، التى يحاول طرف من طرفيها أن يقنع الآخر بالمحاورة ، واستخدام أساليب المناورة والإقناع . ويتضح ذلك فى حديث سطيح عن الموضوعات الاجتماعية والسياسية والوطنية التى تناولها الكتاب : مثل المرأة والسفور والحجاب ، وامتيازات الأجانب ، والحرية والصحافة ، وسياسة المحتل ، وفساد الأخلاق ، واللغه والأدب وغيرها

لنستمع إليه يتحدث عن الحجاب والسفور مثلا :

«صاحب مذهب جديد ورأى سديد ، دعا القوم إلى رفع الحجاب ، وطالبهم بالبحث فى الأسباب ، فألقوا معه نقاب الحياء ، وتنقبوا دونه بالبذاء . أى فلان ، إذا مضت على كتابك خمسون حجّة ، وظهر لذى العينين إدلاؤك بالحُجّة ، تكفل مستقبلُ الزمان بإقامة الدليل والبرهان ، فلعل الذى سخّر لجماعة الرقيق والخصيان ، من أنقذهم من يد الذل والهوان ، يسخر لتلك السجين الشرقية والأسيرة المصرية ، من يصدع قيد أسرها ، ويعجل على إصلاح أمرها» [ص ٦ — ٧] .

أو نقرأ مايرد على لسانه عند الإشارة إلى فكرة الحرية :

«قال : عن الحرية سألت ، وعلى الخبير سقطت ، أتعلم ياولدى أنها معنى الوجود وملاك الحياة ، فى فقدها سجنُ النفوس ، وعِقالُ العقول ؛ وقيدِ الأفكار ، وماامتُحنت أمة بمحنة هى أقتل لها من فقد الحرية ، وخمود الشعور ، وإنى أراكم على ماأنتم فيه من الضعف والتقاطع قد أمتعكم الله بحرية الحياة ، فأمسيتم تتقلبون فى نعمة لم تعرفوا لله حق الشكر عليها» [ص ٢٦] .

وهكذا نرى أن «ليالى سطيح» ليست مقامة خالصة ولا قصة خالصة ، ولكنها تجمع بين بعض صفات المقامة و بعض سمات القصة بالإضافة إلى ما ذهب إليه بعض النقاد من خصائص المقال . وإذا قارنا بينها وبين المقامات المبكرة وجدناها تفتقر إلى الحدث المثير

وروح الفكاهة والمرح التى تتخلل بعض الأجزاء كما وجدناها تستخدم نثرا يخلو من الكثير من الزخرف اللغوى البراق ، وإن ظل مقيدا بالكثير من السجع والصور البلاغية ، بل التكرار والاستطراد . وإذا قورنت بالقصة أو الرواية رأينا افتقارها إلى وحدة الموضوع والحدث وثراء الشخصيات وحيويتها والحوار الكاشف عن كل من الحدث ومغزاه ، والشخصية وتعدد جوانبها ، وإذا وضعناها جنبا إلى جنب مع «حديث عيسى بن هشام» ـ التى تجمع بالفعل وبشكل أكثر إثراء لهذا النوع من القصص العربى بين بعض سمات كل من المقامة والقصة ـ رأينا أن «حديث عيسى بن هشام» تتميز عنها بالوحدة التى تفرضها شخصية الباشا الذى ينظر إلى الحاضر من وجهة نظر الماضى ، وبالاهتمام بالشخصيات وبالمشاهد أو المواقف الإنسانية التى تمثل الكثير من نواحى الحياة الاجتماعية فى مصر فى زمن بالذات .

كل ذلك فى محاولة تعتمد بدرجة لابأس بها على التصوير وليس على الخبر أو التقرير .

ومع ذلك «فليالى سطيح» عمل جدير بالحفاوة والتقدير ، فقد عبر فيه حافظ إبراهيم عن حب فياض لمصر ورغبة شديدة فى رؤيتها حرة خالية من كثير من الشرور والرذائل التى عانت منها فى عصره ، وقد تعانى منها فى أوقات أخرى . صحيح أن الأدب وظيفته الأساسية هى تصوير الحياة وليس الدعوة للإصلاح، ولكن ما من شك فى أن الأديب الصادق الذى يحس بواقعه ويعبر عن حاجاته ، مستخدما أية أدوات فنية فى مقدوره استخدامها ، أديب يستحق التقدير ، وعلى الناقد أن يجد الوسائل الصالحة لتحليل عمله وتقييمه بالشكل الذى هو عليه .

هوامش

(١) انظر مثلا :

Abdel-Aziz Abdel Meguid, The Modern Arabic Short Story, Dar al-Ma^c aref.

حيث يذكر المؤلف «ليالى سطيح» و«حديث عيسى بن هشام» كامثلة للقصص للمكتوب بالنثر فى بداية هذا القرن.

وشوقى ضيف «المقامة» ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص٧٨ .

محمد رشدى حسن : «أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٤٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ .

(٢) انظر مثلا : عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٧٧ وما بعدها .

ويستثنى من ذلك شكرى عياد فى كتابه القصة القصيرة فى مصر : دراسة فى تأصيل فن أدبى ، القاهرة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ ـ ١٩٦٨ ، حيث يخصص شكرى عياد فصلا لتطور المقامة ، يتناول فيه كلا من المويلحى وحافظ إبراهيم بقدر من التفصيل .

(٣) شوقى ضيف ، «المقامة» ، السابق ذكره ، ص ٨.

(٤) نفس المرجع السابق ، ص ٩ .

(٥) شوقى ضيف ، شوقى : شاعر العصر الحديث دار المعارف بمصر ، ١٩٥٧ ص ٢٩٤ .

(٦) انظر : أصل الفقرة التى نترجمها هنا فى القصة «القصة القصيرة العربية الحديثة» : The Modern Arabic Short Story. المذكور سابقا ، ص ٤٠

(٧) حافظ إبراهيم ليالى سطيح «مع دراسة تاريخية تحليلية .... بقلم عبد الرحمن صدق» الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٤ص ٣ . فيما بعد سيذكر رقم الصفحة بعد الفقرة المقتبسة مباشرة .

(٨) «ليالى سطيح» السابق ذكره، ص ١٤٨ .

الوحدة النصّيّة في "ليالي سطيح"

فدوى مالطي - دوجلاس

إن حافظ إبراهيم،كما هو واضح من لقبه «شاعر النيل» ، مشهور في الغالب بشعره . ولكنه ألف في النثر نصاً مهماً جداً وهو «ليالي سطيح».[1] وسنهتم في هذه الدراسة بهذا النص وبقيمته ، ليس فقط كتراث تاريخي واجتماعي لكن كتراث أدبي أيضا . وسوف نثبت القيمة الأدبية بتحليل يوضح لنا وحدة النص من جهة الترتيب ومن جهة المعاني إن هذه التجربة الأدبية سوف تقودنا إلى رأى جديد يصحح الآراء النقدية الموجودة حاليا بالنسبة لهذا النص . وهي الآراء التي ترى - في «ليالي سطيح» - عملا أدبيا ، يظهر كقطع متفرقة بدون وحدة نصية .[2]

وضع حافظ إبراهيم هذا الكتاب سنة ١٩٠٦ ، أي بعد رجوعه من السودان،وبعد وفاة الشيخ محمد عبده بعام واحد .[3] وتقص علينا «ليالي سطيح» من خلال سبع ليال ، ويحكيها راوٍ مصري يخرج أثناء هذه الليالي ، وفي رفقة صاحب له ، للاستماع إلى سطيح . وهذا هو ما يحصل فعلا في الليالي الست الأولى ، ففي الليلة الأولى يسمع الراوي صوتا يسبح الرحمن ، فيذهب في اتجاه هذا الصوت الذي يناديه بألقاب تصفه وصفا دقيقا ، ثم يدعوه إلى الرجوع في الليلة التالية مع صاحب له قائلا : «فقل لصاحبك الذي يليك : هلم إلى سطيح»[4] **ويدهش الراوي من هذا الحديث،ويقول في نفسه إنه يعلم أن سطيحاً قد مات : «فهل صدق القائلون بالرجعة أم جعل الله لكل زمن سطيحاً»[5] .**

وفي الليلة الثانية يرجع الراوي إلى نفس المكان ، ويلتقي ورجلا يعرفه ، وهو يجلس حائرا في حل مشكلة له ، وعندما مرت سفينة على النيل بجواره تكلم ذلك الرجل ، فدعاه الراوي إلى رؤية سطيح . وذهب الاثنان إلى مكان الصوت ، وانطلق الصوت ينادي كالأمس ، وليخاطب صديق الراوي سطيحا عن الأمر الذي كان يضايقه .

ويتكرر اللقاء نفسه - في حقيقة الأمر - في الليالي الأخرى ، فيما عدا الليلة السابعة . أي يذهب الراوي إلى المكان ويلتقي برجل لديه مشكلة ، ويذهبان إلى مكان الصوت ، ويتكلم هذا الصوت عن تلك المشكلة . ومن الجدير بالذكر أن نلاحظ أن حواراً يجري بين الصوت وشخصين آخرين (أي الراوي وصاحب له) في بعض الليالي ، ويقتصر مثل هذا الحوار في ليالٍ أخرى على الراوي ومرافقه . يستمعان إلى كلام يدور بين أشخاص موجودين ، إما في الشارع أو في محل آخر . وسنتناول بالتفصيل هذه الحالات فيما بعد :

أما في الليلة السابعة فيخرج الراوي كالعادة ليلتقي بالصوت ، لكنه بدلا من ذلك يرى في المكان غلاما مراهقا يعلن له أنه ولد سطيح . وعندما يسأله الراوي عن لقائه مع سطيح يجيب الولد قائلا : «إنه يتهيأ للقاء الخالق ، وقد انقطع عن كلام المخلوق»[6]

إذن ليس أمام الراوى إلا أن يعمل شيئا آخر وهو الذهاب مع هذا الولد العجيب الذى يريد أولا أن يزور المراقص والملاهى الموجودة فى الأزبكية .

وفى أثناء طريقها إلى هذه المحلات يلتقيان برجل مسكين ، سيىء الحال ، يبدو من حكايته أنه ضحية السياسة الإنجليزية ، فيدور الحديث بين الثلاثة ، وبعد الانتهاء من الحديث يذهب الراوى مع ولد سطيح إلى مرقص الأزبكية،وبعد ذلك يجولان فى البلد حيث يتعرف الولد على الأغنياء والبخلاء . وعلى الأسواق والعادات المصرية . وفى الصفحات الأخيرة من الكتاب يقدم لنا حافظ إبراهيم شخصية أخرى هى فتى كان تلميذاً لمحمد عبده . فيجرى الحديث عن محمد عبده وأفكاره فى التعليم . وأخيرا ينصح ولد سطيح الحاضرين عن أحسن طريق تتبعه مصر بالنسبةإلى التعليم والملاهى والأجانب .

إذن ، نحن أمام نص ذى تعقد أدبى . وأول سؤال يجب أن نطرحه هو عن النوع الأدبى . وكما هو واضح من عنوان الكتاب ، «ليالى سطيح» ، فإن لدينا رابطة ما ، تصل بين هذا العنوان وكتاب «ألف ليلة وليلة» . ولقد أشار إلى هذا عبد الرحمن صدقى فى دراسته للنص ، عندما قال إن حافظاً إبراهيم كان فى صباه «شديد الولع بقراءة «ألف ليلة وليلة» ، وأن حافظا لو أكمل هذه الليالى لبلغت «ليالى سطيح» التى بين أيدينا اليوم ألف ليلة وليلة»[٧] ولكن للأسف لم يحمل الناقد هذا الرأى إلى أى مدى أبعد من ذلك ، وليس لدينا حتى الآن دراسة مقارنة بين «ليالى» حافظ وكتاب «ألف ليلة وليلة» . أما شكرى عياد فى ملاحظاته المهمة عن «ليالى سطيح» فى «القصة القصيرة فى مصر» فإنه يبحث أيضا مسألة الرابطة الأدبية بين «ألف ليلة وليلة» «وليالى» شاعر النيل ويقول : «على أن الوحدة فى ألف ليلة وليلة ـ كما هو معروف ـ ليست وحدة الليلة بل وحدة القصة التى تتوزع على ليال كثيرة ، وتسلم فى الليلة الواحدة إلى قصة جديدة . أما عند حافظ فالخيال القصصى محدود ، والليلة الواحدة تتألف من موضوعين أو أكثر لا اتصال بينهما ... ولا جامع يجمع بين الموضوعين المختلفين فى الليلة الواحدة ولا بين الليالى المتتابعة إلا أنها جميعا صور للحياة والأحداث كما عاناها حافظ وأحسها»[٨] . ولن نتكلم الآن عن الموضوع المهم الذى أشار إليه شكرى عياد ، أى الجامع بين الليالى السبع ، لكننا سنرجع إليه أثناء التحليل .

أما بالنسبة للمقارنة بين النصين اللذين أشار إليهما كلا الناقدين ، فيمكننا أن نذكر أن هذه المقارنة يجب أن تهتم ليس فقط بالموضوعات والاتصال بينها ، ولكن بمسائل أدبية أيضا . وإذا شرعنا فى ملاحظة دور الراوى فى كل من العملين الأدبيين ـ أى «ليالى سطيح» و «ليالى ألف ليلة وليلة» ـ ظهر لنا أن دور هذا الشخص يختلف اختلافا كبيرا بين النصين . ففى أقدمهما نجد راوية ، قد تلعب دورا مهما فى إطار القصة ، ولكنها لا تملك سوى دور الراوية فى القصص الأخرى ، فهى تروى الحكايات ولا تشترك فيها ، أى أن دورها هو فعلا دورُ حاك . اما دور الراوى فى «ليالى سطيح» فهو أكثر تعقيدا . إن الراوى عند حافظ يؤدى دور الراوى الذى يحكى القصة للقارىء،ولكن له ـ فى الوقت نفسه ـ دورا نشيطا ، بوصفه شخصية تشترك فى تطور الأحداث . فهذا الراوى وشخصيته ـ فى الليالى ـ هما الشخصان الوحيدان الموجودان فيها .

وإذا أردنا أن نقارن بين «ليالى سطيح» ونوع عربى آخر ، وجدنا أن دور الراوى بكيفيته النشيطة يماثل دور الراوى فى «المقامات» . وهذه المقارنة ليست مقارنة جديدة فقد طرقها معظم الذين درسوا أصول القصة القصيرة ، حيث توجد هذه المقارنة فى الغالب ، بوصفها دليلا على تأثر حافظ إبراهيم بالمقامات[٩] .

من الممكن أن نثبت جدولا للتشابهات الأدبية : مثل استعمال السجع ودور الراوى كَحَاكٍ وكمشترك فى الأحداث ، كما أنه من الممكن أن نشير إلى الاختلاف بين النصين : مثل وجود القضايا الاجتماعية والسياسية عند حافظ إبراهيم ، أو استبدال ابن سطيح بأبيه فى الليلة السابعة ، وهو استبدال لا يوجد فى المقامات التقليدية[١٠] .

ومما لا شك فيه أن حافظاً إبراهيم وجد إلهاماً عميقاً فى النصوص الأدبية القديمة . وكانت له معرفة بالأدب العربى شعره ونثره[١١] . ولكن فيما يتصل بالسؤال الذى طرحناه عن النوع الأدبى ، فما لا ريب فيه أن هناك نصا يشابه «ليالى سطيح» ، وهو «حديث عيسى بن هشام» لصديق حافظ ، محمد المويلحى[١٢] . والتشابه الأدبى ـ فى هذه الحالة ـ يتجاوز النقاط الأخرى التى تطرقنا إليها ، وهو مذكور عند كل ناقد ـ تقريبا ـ بحثَ المويلحى .[١٣] وهذا التشابه ليس عرضيا .

فأولا : صدر نص حافظ كما قلنا سنة ١٩٠٦ أى بعد ظهور «حديث» المويلحى كسلسلة فى «مصباح الشرق» أما الأمر الثانى ، وهو الأهم ، فقد أخذ حافظ قطعة من كتاب زميله المويلحى (أو بالأحرى من سلسلته) ووضعها فى «الليالى» مشيراً إلى أصلها الأدبى[١٤] . وعلى هذا النمط يستعمل حافظ المقتطف من المويلحى بنفس الطريقة التى سلكها مع المقتطفات الأخرى المأخوذة من نصوص أدبية مختلفة . وسننظر بدقة إلى هذا الأمر فيما بعد . ويناقش حافظ ـ ثالثا ـ فى الليالى قضايا اجتماعية تماثل قضايا «حديث عيسى بن هشام» ولقد أوضح أكثر من ناقد هذه القضايا[١٥] . وفيما يتصل بالمشكلات الأدبية فقد لاحظ روجير آلان (Roger Allen)

وأشار شكرى عياد إلى نوعية الشخص الثانى فى كل من العملين : أى سطيح والباشا . وقال : «فإذا كان المويلحى قد بعث من القبر قائداً من قواد الجيل الماضى ... فإن حافظ قد استنزل كاهنا من كهان الجاهلية»[١٧] .

ولكن علينا أن نلفت الانتباه إلى نص ثالث مشابه ، لم يفحصه النقاد ، وهو شيطان بنتاءور «لأحمد شوقى ، إذ يستدعى شوقى ـ فى هذا النص ـ شخصية من الماضى . ولكنه يختار ماضيا أبعد من

الماضى الذى يستدعيه المويلحى وحافظ ، فيعود إلى الماضى الفرعونى ، حيث يعثر على الشاعر بنتاءور . وقد طبع كتاب شوقى سنة ١٩٠١ ، أى قبل «ليالى سطيح» ، و«حديث عيسى بن هشام» على السواء[١٨] . ولكن حافظا لم يستعر من نص شوقى أو يشر إليه كما فعل مع المويلحى .

ويمكننا الاسترسال فى الحديث عن هذه المتشابهات ، كما نستطيع أن نفعل نفس الشىء فيما يتصل بالاختلاف بين النصين . لكن ذلك كله أسلوب متكرر فى النقد . ونستطيع ـ بشكل عام ـ أن نلخص التفسيرات النقدية السابقة لليالى سطيح بأنها نوعان ، تفسيرات تركز على ترتيب النص أو تركز على محتوياته . ولكننا فى هذا التحليل سننظر بدقة فى الجانبين معا ، وفى العلاقة بينهما . وذلك لكى نؤكد الصفات البنائية الخاصة لـ «ليالى سطيح» من حيث هى نص متكامل، صياغة ومحتوى ، ونعنى التكامل الذى يجعل للنص وحدة أدبية ومعنوية فى الوقت نفسه .

ونبدأ التحليل بالليالى الست الأولى ، أى بالليالى التى يستمع فيها الراوى إلى صوت سطيح . ولقد كان سطيح ، كما هو معروف ، كاهناً فى الجاهلية ، جاء إلينا من خلال سيرة ابن هشام وكتب المؤرخين عنه ليس فقط ككاهن عادى ، لكن ككاهن تنبأ بنبوءة محمد لما دعاه ربيعة بن نصر إلى تفسير رؤيا «هالته» ، ولكى يطمئن ربيعة إلى التأويل فإنه أراد شخصاً يعرف التأويل قبل أن يخبره هو بالرؤية ، فجىء بسطيح ، ولعب دوره المهم الذى نعرفه الآن[١٩] . ولقد كان لسطيح طاقة غريبة فى استجلاء حوادث المستقبل . وهذا أمر كان ذا أهمية فى زمن الجاهلية . يضاف إلى ذلك أن الخبر الذى جاء به سطيح فى هذه الحكاية هو بادرة أمل .

هذا هو إذاً وجود سطيح التاريخى . أما فيما يتصل بالسبب الذى دعا حافظ إلى اختياره شخصية فى «الليالى» فسنتطرق إليه فيما بعد .

لقد تكلمنا سابقا عن الوحدة النصية فى «ليالى سطيح» وسنبحث فيها على مستوى الترتيب ، أى مستوى توزيع العناصر ، وعلى مستوى المعانى معا ، لأن وحدة الترتيب تعبر عن وحدة المعانى والعكس صحيح .

والعناصر التى تدل على وحدة الترتيب ـ فى أبسط مستوى ـ هى فعلا الأمثلة التى تقود القارىء من ليلة إلى أخرى . ففى الليلة الأولى نجد الراوى يقول لنفسه إنه سيرجع غدا إلى سطيح وسيطلب إليه أن يراه[٢٠] . وفى الليلة الثانية عندما ينتهى الصوت من كلامه يقول للراوى : «فلا تقطع غدك الزيارة ، وأذكر ما بيننا من الإشارة»[٢١] ويقود كل من هذين المثالين القارىء من ليلة إلى أخرى ، وإن كان أولهما من جهة سطيح ، وثانيهما من جهة الراوى .

وهناك وسيلة أدبية أخرى لها ارتباط بهذه الوسيلة البسيطة ، وتتمثل فى تكرار جمل أو فكر موجودة فى ليلة ما، فى ليلة أخرى . فمثلا فى الليلة الثانية التى يخرج فيها الراوى إلى الموعد مفكرا فى قول سطيح عن الرفيق الذى سيجىء معه لكى يستمعا إلى الصوت ، نقرأ ـ فى هذه الليلة ـ دعوة الكاهن بنفس الكلمات التى سمعناها من سطيح فى الليلة الأولى[٢٢] . وعندما نأتى إلى الليلة السابعة نجد الراوى الذى يلتقى بابن سطيح ويسأله عن موعده مع الصوت، وذلك ليذكره الغلام بكلام سطيح فى الليلة الأولى عن كيفية مكانه ، ويكرر نفس الجملة الموجودة فى هذه الليلة عند سطيح ؟[٢٣]

ونستطيع أن نستمر فى إيراد نماذج من التكرار مع أمثلة تشبه النوع السابق ، لكن على مستوى الحدث بدلا من مستوى الكلام . ففى نهاية الليلة الأولى ، كما فى الليلة الثانية ، نجد الراوى فى داره وهو غير قادر على النوم ، يقرأ أبياتا من «لزوميات» أبى العلاء[٢٤] . ونتيجة هذا الحدث فى كلتا الليلتين هى تعود القارىء على هذا النشاط وهو قراءة الشعر . وهذا يسمح للمؤلف بالتلميح إلى هذا النشاط فيما بعد . فمثلا فى نهاية الليلة الثالثة يرجع الراوى إلى بيته كالعادة . أيضا يكون غير قادر على النوم . لكنه هذه الليلة لا يكرر كلامه عما فعله سابقا، بل يلمح إليه ويقول : «قضيت الليلة على نحو ما قضيت به أختها السابقة»[٢٥] . وهنا يتوجب على القارىء أن يفهم هذه الجملة قياسا على ما سبقها فى النص ، أى أن الراوى قد أمضى الليلة فى مطالعة «لزوميات» المعرى . إن هذا المثال يشير إلى وحدة النص على مستوى ما ، ويثبت أيضا أننا لا نستطيع أن نفهم «ليالى سطيح» بوصفه قطعا أدبية متفرقة ، لأنه بدون أى معرفة بالليلتين الأولى والثانية يظل معنى هذه الجملة التى وردت فى نص الليلة الثالثة غامضا .

وفى الحقيقة أن هذه الوسيلة الأدبية التى تخلق نوعا ما من الوحدة لا تعمل كوسيلة ربط بين ليلة تالية لها فحسب ، بل يضاف إلى ذلك ما تؤديه كنوع من الصدى يعطى القارىء إلماما بالموضوع بالرغم من اختلاف المحتويات فى «الليالى» . وتخلق أنواع هذه الوسائل الأدبية تأثيرا أضعف من تأثير المقامات، رغم المشابهة التى تظل قائمة . ويجد القارىء ـ رغم تغيير المنظر ـ إلماما بالعقدة أو الحبكة .

ويضاف إلى هذه الرسائل البسيطة للوحدة رسائل أخرى ترتبط بالتعقيدات الأدبية للنص . إن تعقد النص موجود بسبب تعقد أسلوب التناول (Discourse) ولدينا فى «ليالى سطيح» أنواعا مختلفة لهذا الأسلوب . وبالرغم من أن النص برمته هو حديث المتكلم منقولا إلينا من خلال شخصية راو ، فإننا نستطيع أن نميز أصنافا عدة للأسلوب :

أولا : كلام الراوى نفسه الذى يجىء إلينا مباشرة .
ثانيا : كلام سطيح والحوار معه .
ثالثا : الحوار بين الراوى ورفاقه المختلفين .
رابعا : الحوار الذى يسترق الراوى إليه السمع ، وسنسميه الحوار المسروق
خامسا : القطع الأدبية التى أخذها حافظ إبراهيم من مراجع أدبية أو صحفية مختلفة ، ووضعها على لسان الشخصيات فى «الليالى» .

ومما لاشك فيه أن إبعاد القارىء عن الحديث ، ومن ثم أثر

الحديث عليه ، يعتمد على نوع هذا الحديث . فمثلا عندما يتحدث الراوى إلينا مباشرة فى النوع الأول يختلف مغزى كلامه عن رواية الحوار المسروق ، فالإبعاد فى الحالة الثانية بين القارىء والنص يمثل ضعف الإبعاد الموجود فى الحالة الأولى . لهذا السبب لا نستطيع أن نأخذ قولا ما فى «الليالى» ، وأن نعلن أنه فكرة حافظ عن الموضوع ؛ ذلك لأنه عندما يختلف رأى الراوى ـ مثلا ـ عن رأى سطيح لا نستطيع أن نتأكد من أى الرأيين يعجب حافظ ، أو ما إذا كان حافظ ينحاز فعلا لرأى ما ، ولذلك فإن استعمال وسائل القصص فى إبعاد الأقوال إنما هو استعمال يبعد حافظ نفسه كمؤلف عن محتويات هذه الأقوال . والنتيجة هى أن بناء (Structure) «ليالى سطيح» يؤسس على امتزاج أنواع الكلام المنقول ، أو discours rapporté إذا أردنا أن نستعمل مصطلحات كليطو (Kilito)[٢٦] وكتاب حافظ إبراهيم ـ مع هذه النتيجة ـ يشبه كتب النثر القديمة تلك التى كانت تتأسس ـ بالمثل ـ على أنواع مختلفة للكلام المنقول . وتلعب أصناف الحديث التى ميزناها أدوارا مختلفة ومهمة فى ترتيب النص . ولنبدأ بالنوع الخامس ، أى بالقطع المأخوذة من نصوص أخرى . هذا الصنف يتباين مع الأصناف الأخرى التى أوردناها فيما سبق؛لأن هذه القطع قد أدخلت فى كل واحد من أصناف الحديث الاخرى . وهذه القطع تحتوى الشعر والنوادر والنثر والمقالات الصحفية . ولكن على الرغم من تفاوت أصلها الأدبى فهى تلعب نفس الدور فى النص كله .

فمثلا فى الليلة الخامسة يمشى الراوى مع مرافقه ، الصحفى ، وعندما يصلان إلى حديقة الحيوان يورد الراوى نصا من «حديث عيسى بن هشام» للمويلحى يصف قصر إسماعيل[٢٧] . لكن ما العلاقة بين هذا النص المدخل (embedded) والنص الذى يحيط به ، أى كلام الراوى ؟ يبدو أن النص المأخوذ من المويلحى يعطينا الوصف الذى أراد أن يقدمه الراوى فى هذا الوقت المحدد . ولكن ليس لهذه القطعة معنى فى نص حافظ إبراهيم بكامله إذا لم تفهم بالنسبة إلى النص الذى يسبقها ويتبعها ، أى الكلام الذى يحيطها،والذى أدخلت فيه.وعندما يخاطب سطيح الصحفى ـ فى هذه الليلة ـ فإنه يشير إلى بيت شعر من أبيات الكميت ، ليمثل به لكلامه[٢٨] فنجد فى التمثيل نفس العلاقة بين النص المتدخل ، والنص الذى يحيطه .

وهكذا نستطيع أن نأخذ كل القطع الأدبية الموجودة فى «الليالى» وأن نتبع نفس التحليل معها ، أى أن نسأل عن دورها فى الكتاب . ويبدو لنا أن لها نفس الدور كالدور الذى أشرنا إليه فى المثالين السابقين . ولا شك فى أن حافظا قد أورد هذه القطع بدقة ، وليس على نحو عرضى ، وأن لكل منها تأثيرا مهما فى النص الذى أدخلت فيه .

وإذا استعملنا المصطلحات البنيوية يمكننا أن نحدد العلاقة بين هذه القطع والنص الذى شملها ، ومن ثم نميز بين هذه العلاقة وبين العلاقات النصية الأخرى . إن العلاقة ، هنا ، علاقة نص يفهم بالقياس إلى نص يسبقه أو يتبعه مباشرة ، فهى علاقة مجاورة تركيبية (paradigmatic) ، أى علاقة تبين لنا الارتباط بين جزء فى النص يوجد إلى جانب جزء آخر .

وهذه العلاقة التركيبية الموجودة فى النوع الخامس تختلف عن نوع العلاقة التى تصادفنا فى النوع الثانى من الحديث،والتى أوردناها سابقا ، أى كلام الكاهن سطيح الموجود فى الليالى الست الأولى . وكما أشرنا من قبل فإن سطيح يخاطب رفيق الراوى ـ بعد الليلة الأولى ـ عن موضوع يضايقه . وفى الليلة الثانية يتكلم عن المرأة ، وفى الثالثة عن المهاجرين السوريين فى مصر ومشكلة التعليم واللغة ، وفى الرابعة عن «الروميين» ، وفى الخامسة عن الصحافة ، وأخيرا عن أحمد شوقى فى الليلة السادسة ، ومن خلاله عن الأفغانى ومشكلات اللغة العربية .

وكما هو واضح فهذه المواضيع التى يطلق عليها سطيح أحكامه هى مواضيع اجتماعية أو سياسية ، باستثناء أحمد شوقى فى الليلة السادسة . إن هذه النزعة ـ فى رأيى ـ ليست طارئة بل مقصودة ونستطيع أن نثبت ذلك عندما ننظر بدقة فى حوار الليلة الرابعة ؛ [٢٩] فالمناسبة التى تحث سطيحا على الكلام هى مجيىء رجل يعانى آلام الحزن على مقتل اخيه بيد رومى . ومع أن الحوار الدائر بين الراوى وهذا الرجل يدل على حالة عاطفية شخصية فإن سطيحا بعد أن يناديه بوجه كلامه إلى الاتجاه السياسى ، وليس إلى حزن الرجل الشخصى ، قبل أى شىء . ومن ذلك أن الطريقة المتبعة فى هذه الموضوعات تعتمد على تحويل الظروف التى تبدو شخصية إلى ظروف اجتماعية وسياسية ، وذلك ليسيطر نفس المنظر السياسى على الليالى كلها .

ونلاحظ كذلك أن كلام سطيح يقع دائما فى نفس المكان الروائى (narrative) من الليالى . إن لدينا حادثا ما يحض الراوى على زيارة الكاهن إما بمفرده فى الليلة الأولى ، أو مع رفيق فى الليالى الأخرى ، ليقيم حوارا معه . أى أن ترتيب الليالى الست يتكرر على نفس النمط . والعلاقة الترتيبية بين كلام الكاهن فى كل الليالى هى علاقة استبدال (syntagmatic) بمعنى أن العلاقة توجد كعلاقة بين نص ونصوص أخرى ، تلعب نفس الدور فى سلاسل أو تتابعات نصية مختلفة . أى أن العلاقة فى هذه الحالة تشتمل على وجود الكلام فى ليلة ما فى نفس المكان ، رواية وترتيبا ، كوجوده فى الليالى الأخرى ؛ ولذلك فإن الحديث يلعب نفس الدور النسبة إلى وحدة الترتيب فى الليالى كلها .

يضاف إلى ذلك ما نراه فى كلام سطيح من علاقة معنوية نموذجية . لقد أعطاه حافظ إبراهيم نفس الوظيفة فى لياليه الست وهو النقد الاجتماعى والسياسى . لكن النقد ليس نقداً سطحياً بل هو نقد يشير من خلاله حافظ إلى أن علاج المشكلات يكون من خلال علاج المجتمع .

والنوع التالى من الحديث الذى نود أن نفحصه هو ما سميناه بـ «الكلام المسروق».هذا النوع كما هو واضح من الاسم يحتوى الكلام الذى يسترق الراوى السمع إليه . ويتكرر ذلك ثلاث مرات فى «الليالى» ؛ ففى الليلة الثانية بعد أن ينتهى اللقاء مع سطيح نجد الرفيق والراوى فى طريقهما إلى منزليهما . وأثناء ذلك يلتقيان بشابين ويستمعان إلى الحوار الدائر بينهما . يجرى هذا الحوار حول أقصى أمانيهما. الأول يريد الحياة السهلة بدون عمل مرهق ، ولكن للثانى هدفاً أعلى أهم ما فيه هو التعليم[٣٠] .

والمثال الثانى للكلام المسروق موجود فى الليلة الرابعة . وأيضا ، بعد انتهاء الحديث مع سطيح ينصرف الرفيق والراوى من المكان ، وبعد قليل يفترقان ويسير كل واحد منهما فى اتجاهه . وعند ذاك يلاحظ الراوى شخصين فيقرر أن يستمع إلى حديثهما . وفى هذه الحالة يدور كلامهما عن السعادة وكل منهما يميز بين أنواعها .. إما أن تكون فى «شياخة السجادة» أو «الوصاية على اليتيم» .[٣١]

أول شىء نلاحظه فى هاتين الحالتين أن الحوار فى كل منهما يدور بين شخصين . ثانيا ، أن الحديثين يقعان فى نفس المكان ، أى يدوران بعد كلام سطيح . ولكن أهم من ذلك نستطيع أن نسأل عن الدور الروائى لهذين المثالين . أعتقد أن كلا منهما يعكس الآخر . ففى كل منهما نصادف كلاما عن مسائل شخصية تدور حول مشكلة السعادة . وبناء على ذلك ، نستطيع أن نقول إن طبيعة هذا الكلام ليست سياسية أو اجتماعية ، أى تختلف عن طبيعة كلام الكاهن . ويستوى الحديثان من حيث صلتهما باختيار المستقبل المهنى . يضاف إلى ذلك أن الاختيارات فى هذه الرغبات الشخصية تتعلق بموقف المتكلم ؛ إذ تكون الاختيارات ـ عند الشابين ـ فعلا اختيارات معاصرة حديثة (modern) : فالشاب الأول يرغب أن يصبح «الرئيس الشرفى» للمحكمة المختلطة (تلميح واضح إلى السكان الأجانب) أما الشاب الثانى فيريد أن يكون «مثل ذلك التلميذ الذى دخل منذ عامين فى مدرسة المهندسين»[٣٢] ، أما الشيخان فاختياراتهما تمثل اختيارات تقليدية ، فى شياخة السجادة ، أو الوصاية على اليتيم ، أو حتى النظارة على وقف .

ولكن على الرغم مما يبدو لنا فى الاختيارين من اتجاهين متضادين للحياة فإنه توجد بينهما وحدة معنوية ولغوية . إن الشاب الأول فى الليلة الثانية يستخدم فى كلامه الصيغ التالية : «فإن أسعد المصريين حالا ، وأرخاهم بالا ...»[٣٣] وعندما نقرأ كلام الشيخ الأول فى الليلة الرابعة نصادف نفس التركيب النحوى تقريبا مع نفس الكلمات إذ يقول : «وإن أسعد الناس حالا ، وأرخاهم بالا ...»[٣٤] وإذا لم نستطع أن ندرك من الحديثين المختلفين فى كلتا الليلتين أننا أمام نفس المشكلة ـ فحافظ إبراهيم لم يجازف ويكرر لنا المضمون ـ فنستطيع أن نقول إن المعنى والترتيب فى كليهما متساند . يضاف إلى ذلك أن وضعهما فى الليلة الثانية والليلة الرابعة من الليالى الست لا يبدو عرضيا ؛ فهذان الحديثان اللذان يتعاكسان هما متناسقان ـ بالفعل ـ فى سلسلة الليالى الست التى لها نفس التشكيل .

أما المثال الثالث للكلام المسروق فهو موجود فى الليلة الخامسة . فى هذه الحالة يأخذ الراوى مع رفيقه طريق الرجوع بعد التكلم مع سطيح . وهذه المرة يفترقان أيضا ، ولكن بدلا من أن يذهب كل منهما إلى بيته يدخل الراوى أحد الأندية . وعندما يجىء ثلاثة شبان يقرر أن يبقى ويستمع إلى كلامهم . وعلى الرغم من أنهم ثلاثة يدور الحوار بين اثنين منهم فقط . وبعد أن يشربوا الخمر يبدأ أحدهم بالكلام عن أثر الخمر كشىء يجعل الإنسان يبوح بأسراره . ولما سأله الثانى عن أسراره أفشى الأول غبطته من أبى صاحبه ، بالرغم من أن أباه المدير أعلى منصبا ومرتبا من الأب الآخر الذى يعمل مستشارا فى محكمة الاستئناف . والسبب الذى طرحه الشاب لهذا الإحساس هو عدم الأمن فى حياة أبيه ، لأنه كالمديرين الآخرين يعيش فى خوف دائم من المستشار[٣٥] .

ما أهمية هذا الكلام المسروق ووظيفته فى النص ؟

أولا : يدور هذا الحديث بين شخصين كالحديثين المسروقين الأولين .

ثانيا : أن الحديث يتناول موضوع السعادة ، أى نفس الموضوع الذى أوردناه سابقا .

ثالثا : وبناء على ذلك فهو كالحديثين الآخرين،حديث شخصى وليس حديثاً اجتماعياً أوسياسياً .

رابعا : نستطيع أن نحدد موقع هذا المثال النصى بنفس الموقع الذى حددناه للمثالين الآخرين ، أى بعد كلام سطيح ، من ناحية تسلسل الحوادث .

ولكن يضاف إلى ذلك أن هذا الحديث يشتمل على أمور تعود بنا إلى الحديثين الأولين ؛ فهناك لاحظنا أن تحرى موضوع السعادة قد قام به حافظ إبراهيم من خلال اختيار شخصى ، سواء كان الاختيار اختيارا معاصرا بين الشابين أو تقليديا بين الشيخين . وفى هذه الحالة لدينا موضوع شبيه بهذا الموضوع ، أى السعادة ، لكن المؤلف قدمه من خلال شابين ينشغل بالهما بأمر الأبوين وليس باختيارهما الشخصى .

ولو أخذنا هذه الأمثلة الثلاثة معا ، وسألنا عن علاقاتها النصية ، استطعنا أن نتيقن بأنها ليست تشكيلية ، إذ ليس من الضرورى أن نرى هذا الكلام المسروق بالنسبة إلى الكلام الذى يسبقه فى النص ، أى كلام سطيح ، بل كل من هذه الأمثلة يعكس الآخر . إذن العلاقة هى علاقة نموذجية؛ وهى ليست معنوية فحسب ، بل ترتيبية أيضا . ذلك لأن كلا منها يقع فى نفس المكان النصى ، أى بعد كلام سطيح ، كما أن كلا منها يتكلم عن موضوع السعادة الشخصية .

لقد أشرنا سابقا عند تقسيم أنواع الحديث ، إلى النوع الثالث ، أى كلام الراوى مع رفاقه . وهذا الكلام يشتمل على نوعين :

الكلام الذى يدور قبل الموعد مع سطيح ، والكلام الذى يدور بعده . فالكلام قبل الموعد يجرى فى كل الليالى التى نجد فيها رفاقا للراوى يذهب بهم إلى سطيح ، اعتبارا من الليلة الثانية إلى السادسة . وفى كل منها يدور هذا الكلام حول القضية التى ستصبح موضوع حديث الكاهن . فالعلاقة النصية إذن بين هذا الكلام وكلام سطيح هى علاقة تشكيلية ، تلعب دورا معنويا فى افتتاح مخاطبة الكاهن ، لكنها بالنسبة إلى العلاقة الموجودة بين أنواع هذه الاحاديث نفسها بين ليلة وأخرى فإنها علاقة نموذجية ؛ إذ نجد الكلام فى نفس الموقف النصى فى كل ليلة ، أى قبل سطيح ، ونجد أن هذا الكلام يمهد لكلام سطيح .

ويمكننا أن نطرح سؤالا آخر يتعلق بالحديث الذى يجرى بين الراوى ورفاقه بعد الموعد مع سطيح . فى الحقيقة ليس لدينا سوى مثال واحد لهذا النوع ، وهو ما جرى فى الليلة السادسة[٣٦] . فبعد انتهاء المحاورة مع سطيح يذهب الراوى مع رفيقه الشاعر ويسأله عن رأيه فى كلام الكاهن . ويبدو أنه قد أعجبه إذ يقول : « ولو لم أكن خامل المنزلة ، بعيدا عن الشهرة ، لكنت أول الصائحين غدا بما وقع فى نفسى من كلام هذا الولى الكريم »[٣٧] . وهنا يسمح المجال للراوى أن يتكلم عن الشهرة وعن الخمول وعن أن : « الشهرة سجن من سجون النفس »[٣٨] وعن أنها لا تعطى لذة كاملة فى الحياة ، ويحكى لرفيقه حكاية واحد من أصدقائه كان يشـــــكو إليه من آلام الشهرة . وعلى هذا النمط يقنع الشاعر بأنه فعلا فى أحسن حال ، إذ عاش فى الخمول . ونتيجة لهذا الكلام فإن الشاعر الخامل قد رضى بحاله ، لأن الراوى دعاه إلى نوع ما من هذه القناعة . وهذه المسألة هى مسألة شخصية ، ولذلك فإنها تشبه الكلام المسروق الذى تقدم بحثه .

وإذن نحن أمام صنفين من الكلام : الكلام المسروق ، والكلام مع الرفيق . وكلاهما يدل على منظر شخصى . وفى كل الأمثلة الأربعة يتبع هذا الكلام كلام سطيح . ونحن هنا لا نميز أصناف الكلام بأنواعها لكن بموقفها النصى النسبى . لكن ما أهمية هذا الموقف وما أهمية المنظر الشخصى من خلاله ؟ فى الواقع يهدف هذا الكلام إلى إصلاح الشخص . وهو بهذا يعاكس الكلام السطيحى الذى يدعو - كما أشرنا - إلى إصلاح المجتمع . فكلما طرح سطيح علاجا معينا لمشكلة اجتماعية ، يقدم لنا الراوى من خلال الأنواع الأخرى للحديث علاجا لمشاكل شخصية . إن حافظ إبراهيم يشغل نفسه بهذا الأمر ، ويريد أن يفهم القارىء أن هذه المسألة لا تحتوى معالجة المجتمع أو الشخص فقط بل تحتوى الاثنين معا .

وبدلا من أن تكون هذه الأنواع النصية برهانا لعدم الوحدة فى « ليالى سطيح » فهى حقا إشارة إلى وحدة الكتاب النصية . فوجود هذه الأصناف يعكس توترا أدبيا بين الشخص وبين المجتمع فقد كان من الممكن لحافظ إبراهيم أن يجعل الكلام عن المشكلات الشخصية والاجتماعية على لسان شخصه الأهم ، أى الكاهن سطيح ، فيدمج العلاجين . لكنه بدلا من ذلك أوكل الميادين المختلفة إلى أشخاص مختلفة ، وإلى أصناف الكلام المختلفة . ومن واجب القارىء أن يحل مسألة اندماج الأمور الشخصية فى الأمور الاجتماعية . كما أن وجود الكلام الذى يجرى حول المسائل الشخصية بعد الكلام السطيحى يذكرنا بأن العلاج الاجتماعى ليس بكاف ؛ فقد حاك حافظ إبراهيم أجزاء « الليالى » ، على نحو دون غيره ، ليعطينا نصا كاملا يمتلك تطورا أدبيا . ولكن هذا التطور لا يمثل التطور الخطى المستمر (linear) الذى قد تعودنا على اكتشافه فى النصوص الأدبية الحديثة ، أى قصة أو مناقشة مع بداية ووسط ونهاية . إن التطور فى « ليالى سطيح » متواز مع التطور الأدبى الذى نصادفه فى كتب الأدب القديمة كـ « عيون الأخبار » لابن قتيبة أو « كتاب التطفيل » للخطيب البغدادى . فمثلا نجد هناك نفس الاستعمال للقطع الأدبية ، ومن خلال ذلك يلعب الراوى نفس الدور ، إذ إننا فى بعض الأحيان نقرأ كلاما منقولا ، وفى أحيان أخرى نقرأ كلاما مباشرا . وبالإضافة إلى ذلك فإن الوحدة الأدبية فى هذه الكتب لا تلوح فورا للناقد لأنها ليست على سطح النص ، بل يجب عليه أن ينتزعها من البنى الراسخة فى النص[٣٩] .

وهذا التحليل قد يتضح لنا فى الليالى الست الأولى . ونستطيع أن ندرك التطور الخاص فى « ليالى سطيح » حين ننظر بدقة فى الليلة السابعة . إن هذه الليلة وحدها تشكل نصف الكتاب وكما قلنا سابقا يلتقى الراوى أثناءها بابن سطيح بدلا من الكاهن ذاته . وبعد حديث طويل يدور بينهما وبين رجل كان ضحية السياسة الإنجليزية يجولان فى البلاد حيث يتعلم الابن ما يريده عن عادات المصريين . وتنتهى الليلة التى ينتهى بها كتاب « ليالى سطيح » بمحاورة بين الراوى وابن سطيح من جهة، وفتى كان تلميذ محمد عبده من جهة أخرى . وآخر الكلمات هى تلك التى يتفوه بها ابن سطيح. وهو يحدث السامعين عن الطريق الذى يجب على مصر أن تتبعه لإصلاحها وإيقاظها من غفلتها .

ومن النظرة الأولى تبدو هذه الليلة السابعة كملحق لاصلة له بالليالى الأخرى . فمن جهة الأشخاص فى النص يكون الراوى هو الشخص الوحيد الذى له وجود مستمر فى كل الليالى . ولكن لو فحصنا هذه الليلة السابعة بدقة لأدركنا أنها تحقق وظيفتين .

أولا : تغيّر هذه الليلة القواعد النصية التى قد تعود عليها القارىء فى الليالى الست الأولى ، وكذلك تكسر النمط الروائى . وبدل أن يلتقى الراوى بسطيح فإنه يلتقى بابنه . ونتيجة لهذا الاستبدال نجد تغييرا فى طبيعة الليلة ، ليس فقط على مستوى الأشخاص لكن على مستوى التعامل الأدبى أيضا . فالتغيير من سطيح إلى ابنه يمثل تحولا نصيا مهما . وكما لاحظنا سابقا فسطيح موجود كل ليلة فى نفس المكان بدون تحرك ، قريبا من النيل ، يتكلم إلى الراوى الذى لا يراه أبدا . وفى الليلة السابعة يلتقى الراوى بابن سطيح الذى يجول معه فى المدينة .

والتبديل من الأب إلى الابن يدل على أكثر من تحول اتفاق . فسطيح بطبيعة شخصيته ، ككاهن جاهلى ، يخاطب الناس على شاطىء النيل ولا يُرى أبدا ، يشير إلى وجود سرمدى ، بينما الابن

بوجوده المادى يشير إلى الوقت الحاضر. فتجوله فى القاهرة المعاصرة هو إذن عمـل يتفق مع الفحوى. يضاف إلى ذلك ما نود أن ننبه إليه من أن النيل، كمحل لسطيح، مميز عن القاهرة كمحل للابن. فمن هو القارىء الذى ليس له معرفة بأبدية النيل، والذى لا يستطيع أن يقارن بين هذا النيل الخالد الثابت وبين الحياة الزمنية العابرة فى القاهرة؟

وعلى هذا النمط ليس للناقد حق أن يدهش من أن الليلة السابعة تحتوى مواضيع ملموسة، وتنطوى على أسلوب يمتاز بكثرة الوصف. تنقلنا هذه الليلة من عالم الكاهن إلى عالم القاهرة المعاصر، حيث تظهر نهاية الكتاب واقعية، ومن ثم ننتقل من العام إلى الخاص.

والوظيفة الثانية التى تحققها الليلة السابعة تتألف من أصداء أدبية للمسائل التى ناقشتها الليالى الست الأولى. فمثلا نعثر مرة ثانية على وجود الصحف، وعلى مسألة السياسة، ومسألة الأجانب، ومسألة اللغة، وعلى مسألة التعليم. ولقد كانت هذه المواضيع بالطبع المواضيع الرئيسية الموجودة فى الليالى الست الأولى.

هكذا نجد مواضيع الليالى الست الأولى مجموعة فى الليلة السابعة. لكن تناول حافظ لها فى هذه الليلة لا يتم من جهة نظرية، بل من خلال الحياة الواقعية فى القاهرة اليومية. إن هذه الليلة – من حيث هى ليلة أخيرة – تمثل ختاما لافتا للكتاب، لأنها تؤدى وظيفتين، فهى أولا: تجمع وتلخص المسائل التى سبقتها فى النص، ولا تكرر هذه المسائل – ثانيا – بل ترسمها رسما جديدا[٤٠].

لقد اشتمل تحليلنا حتى الآن على الوحدة، والتطور من خلال الترتيب، أى أننا ركزنا على وحدة النص البنائية (structural)، حيث تتفق وحدة الترتيب ووحدة المعانى.

لكن توجد أنواع أخرى للوحدة والتطور فى «ليالى سطيح». ولو أخذنا المعنى الأهم فى الكتاب ميزنا الأسلوب الذى اتبعه حافظ إبراهيم عندما صاغ هذا النص. وبدون شك فإن المعنى الذى يبدو فى بداية الكتاب وفى نهايته هو الجهل. لكن الجهل يلعب دورا مركزيا فى النص، إذ ترتبط به معان أو مواضيع أخرى، كالتعليم واللغة وفضل الأجانب على المصريين.. الخ.

فى بداية الكتاب نلتقى مع الراوى وهو على شاطىء النيل. وعندما يلاحظ جيفة فوق الماء يخاطب النهر قائلا: «إلى متى يسع حلمك جهل هذه الأمة المكسال؟»[٤١] وفى نهاية الكتاب عندما ينصح ابن سطيح الراوى والفتى يقول (وهذه هى فعلا آخر جملة فى الكتاب): «ونحن إنما نفعل ذلك ليذهب الغريب بأموالنا ويسخر من جهالنا». [٤٢] إن ظهور هذا الموضوع فى البداية وفى النهاية يدل على أهميته المستمرة فى النص. وهوموجود فى ليال أخرى. فمثلا فى الليلة الخامسة عندما يتكلم سطيح إلى الصحفى يقول له إنه وقع فيه من الجهالة[٤٣]. ونستطيع أن نسوق العديد من هذه الأمثلة اللافتة التى تشير وحدها إلى هذا المغزى. ونحن هنا نبحث عن ماهية هذا المعنى وعلاقاته مع المواضيع الأخرى. فالتعليم هو – فعلا – الموضوع المرتبط بالجهل بشكل خاص، وقد أشرنا إلى وجوده فى الحوار الدائر بين الشابين اللذين يتكلمان عن أقصى أمانيهما، كما قلنا أيضا أنه وارد فى كلام سطيح عن السوريين، وأهمية التعليم، وسبب فضل المسيحيين على المسلمين الذى رآه سطيح فى رفض المسلمين أن يدخلوا أولادهم فى مدارس المسيحيين. ولما أجاب الراوى أنهم قد بعثوا تلاميذ إلى بيروت للتعليم قال سطيح: «أيعجز فى مصر عشرة ملايين من النفوس عن بناء كلّية؟»[٤٤]، ولو أخذنا الصحفى الذى تقدم ذكره لاحظنا أنه ترك المدرسة عندما فقد أباه[٣٥]. وهذا سبب دعا سطيحا لأن يقول له إنه وقع فيما وقع فيه من الجهالة.

إن موضوع الجهل يرتبط بسطيح ارتباطا خاصا. ولكن قبل أن نتحدث عن هذا الارتباط نود أن نقول شيئا عن كلمة «جهل». ويدلل أجناز جولدزيهر (Ignaz Goldziher) فى دراسته عن الجاهلية أن المقابل الأصلى لكلمة «جهل» هو فى الحقيقة كلمة «حلم». ومع أننا نجد أن استعمال كلمة «علم» على هذا المنوال فإن هذا الاستعمال هو مثبت بمعنى أنه ثانوى لكلمة «جهل»[٤٦] فالمثل الأول لهذه الكلمة، فى النص الذى بين أيدينا، عكسها بكلمة «حلم» إذ قرأنا عن حلم النيل وجهل الأمة. لكن الارتباط بين العلم والحلم موجود أيضا. فمثلا عندما يسأل ابن سطيح الفتى عن نفسه يقول: «وأين مكانك من العلم؟ وأين منك منزلة الحلم؟»[٤٧].

وهناك تبدو لنا أهمية سطيح فى شخصيته التاريخية. فهو قد تكلم فى الجاهلية وتنبأ بوقت النبى، أى بوقت الحلم والعلم. وفى هذا النص، على الأقل، نظر المؤلف إلى زمن جاهلى، واختار سطيحا ليشير إلى وقت يلعب فيه العلم دور القيادة. هذا الاختيار ليس عرضيا. ولو تذكرنا كلمة الراوى عندما سمع الصوت لأول مرة وقال: «أم جعل الله لكل زمن سطيحا»[٤٨]، تأكدنا من أن حافظا قد فهم الدور المهم الذى أعطاه للصوت، وأنه أراد أن يعبر عن رأيه فى أن الأمل ليس مفقودا، وفى أن طريق العلاج موجود.

وهذا الطريق بالنسبة إلى المعنى الأهم، أى الجهل، هو فعلا التعليم. لكن أى نوع من التعليم؟ لقد أشرنا أثناء تحليلنا للكلام المسروق أنه كانت لدينا اختيارات شخصية فى كل من الحوارين الأولين، أى بين الشابين وبين الشيخين. وقد وضحنا أيضا أن الاختيارات كانت معاصرة بين الشابين وتقليدية بين الشيخين؛ أى أن حافظا قد كان له وعى بهذه المشكلة بين الحديث والقديم. فليست هناك إذن مفاجأة عندما طرح التعليم كوسيلة للعلاج وقدمه بنوعين: حديثاً وتقليدياً. يضاف إلى ذلك أنه يوضح – من خلال ابن سطيح – أن وجود الاثنين معا واجب؛ إذ يقول: «فسبيل الإصلاح أن ينشأ الكتاب وتبنى الجامعة فى وقت معا، حتى إذا أخرج الأول نصف إنسان، أطلعت الثانية إنسانا كاملا»[٤٩]

ونتيجة لهذا النصح نتبين ضرورة وجود الحديث إلى جانب القديم؛ أى أنه يجب على الأمة المصرية أن تبنى الجديد وتعود نفسها عليه لكن بدون هلاك القديم. وهذا هو فى الحقيقة موقف إيديولوجى، يتضمن بالإضافة إلى ذلك موقفا جماليا وأدبيا.

لقد ذكرنا سابقا تطور الليالى فى هذا الكتاب وقلنا إن التطور يشبه التطور فى كتب الأدب القديم . ونستطيع أن نزيد على ذلك القول بأن وسائل الوحدة الأدبية فى «ليالى سطيح» هى أيضا تقليدية .

وبالنسبة إلى الموقف الجمالى السابق الذى أورده حافظ إبراهيم مقترحا استعمال الجديد إلى جانب القديم فقد استغله فى «ليالى سطيح» استغلالا حسنا ؛ أى أن الكتاب ليس محاكاة للطراز الكلاسيكى بل هو نيوكلاسيكى (Neoclassical) بالمعنى الأصيل لهذه الكلمة ؛ فقد أخذ حافظ إبراهيم المواقف والوسائل الجمالية والأدبية من الأدب العربى القديم وبنى منها طرزا جديدة .

وبمناسبة هذا المهرجان الذى يقام بعد مرور خمسين سنة على وفاة شاعر النيل نستطيع أن نفهم نص حافظ إبراهيم بوصفه نصا يمتلك وحدة أدبية ووحدة معنوية . وأهم من ذلك نستطيع أن ندرك أنه من الضرورى أن نفهم تشكيل النص الأدبى فهما كاملا ، ليدلنا هذا ـ بدوره ـ على المغزى الذى تركه لنا ـ أى للأجيال المقبلة ـ حافظ إبراهيم . ونتيجة لذلك فمن الواجب أن نضع «ليالى سطيح» لحافظ إبراهيم إلى جانب المؤلفات المبدعة فى تراثنا الأدبى العربى .

الهوامش :

(١) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ، تحقيق وتقديم عبد الرحمن صدق (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤) . وقد استعملنا هذه الطبعة فى دراستنا .

(٢) انظر مثلا عن «ليالى سطيح» : شكرى محمد عياد «القصة القصيرة فى مصر : دراسة فى تأصيل فن أدبى» (القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٧ ـ ١٩٦٨) ص : ٨٠ . محمود حامد شوكت «مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر (القاهرة : دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٤) ص : ٤٨ ـ ٥٢ . عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧١ ـ ١٩٣٨)» (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٣) ص : ٧٧ وما يلى Roger Allen «An Annotated Translation and Study of the Third Edition of Hadith[c] Isa Ibn Hisham » Ph. D. Thesis, Oxford, 1968 . ص : ١٦١ ـ ٦٨
أريد أن أشكر صديق روجير آلان الذى أعطانى نسخة من دراسته المهمة .

(٣) انظر «شاعر النيل فى سطور» فى طاهر الطناحى «شوق وحافظ» (القاهرة : دار الهلال ١٩٦٧) ص : ١٠١ ـ ١٠٢ .

(٤) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٣ ..

(٥) نفسه ص : ٤ .

(٦) نفسه ص : ٤٥ .

(٧) عبد الرحمن صدق «تقديم ليالى سطيح» ص : ١٦١ .

(٨) شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ٨٦ ـ ٨٧ .

(٩) انظر مثلا

Hamdi Sakkut, The Egyptian Novel and Its Many Trends 1913-1952 (Cairo, The American University Press, 1971).

Roger Allen, The Arabic Novel: A Historical and Critical Introduction (Syracuse: Syracuse University Press, 1982).

شوكت «مقومات القصة» ص : ٤٩ . شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ص : ٨٨ محمود تيمور ملامح وغضون» فى كتاب شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ٨٨ محمد غنيمى هلال «الأدب المقارن» (بيروت : دار العودة ودار الثقافة ، ١٩٦٢) ص : ٢٤٢ . محمد زغلول سلام «دراسات فى القصة العربية الحديثة» (الاسكندرية : المعارف ، ١٩٧٣) ص : ٧٠ . عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية» ص : ٧٨ . وقد وضع متى موسى دراسات عن المقامه فى الأدب العربى المعاصر :

Matti Moosa, «The Revival of the Maqama in the Modern Arabic Literature » Islamic Review, 57 (1969).

(١٠) التطور التاريخى للمقامة قد سمح للمؤلفين أن يكتبوا على نفس الطراز مقامات تحتوى مضمونا تعليميا . انظر مثلا :

C. E. Bosworth, A Maqama on Secretaryship: al-Qalqashandi's Al-Kawakib Al-Durriyya fi'l-Manaqib Al-Badriyya, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, xxvii (1964).

R. B. Serjeant, A Maqama on Palm Protection (Shirahah) Journal of Near Eastern Studies, 40 (1981) ص : ٣٠٧ ـ ٣٢٢ .

(١١) انظر مثلا : عبد الرحمن صدق «تقديم ليالى سطيح» ص : ١٦١ . حسن كامل الصيرفى «شوق وحافظ ومطران» فى الهلال : عدد خاص عن أحمد شوق ٧٦ : ١١ (١٩٦٨) ص : ٩٢ طلبه محمد عبده «الشاعر البائس» فى «أبولو : ذكرى حافظ إبراهيم» ١١ (١٩٣٢) ص : ١٣٩٨ قارن بهذا ما كتبه الدكتور طه حسين «حافظ وشوق» (القاهرة : مطبعة الاعتماد ، ١٩٣٣) ص : ١٩٦ ـ ١٩٨ .

(١٢) محمد المويلحى «حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن» ، تقديم على أدهم (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤) .

(١٣) انظر مثلا :

Roger Allen, «Hadith Isa Ibn Hisham, A Reconsideration» Journal of Arabic Literature, I (1970) ص ٩٩ Roger Allen «Poetry and Poetic Criticism at the Turn of the Century» in Studies in Modern Arabic Literature, ed. R. C. Ostle (Warminster: Aris and Phillips, 1975) ٨ ـ ٩ Allen, «Hadith Isa Ibn Hisham » Thesiss. ص : ١٦١ ـ ١٦٨

الطناحى «شوق وحافظ» ص : ١٢٩ . أحمد محمد عيش «سيرة حافظ» فى «أبولو : ذكرى حافظ إبراهيم» ص : ١٣٩٢ . شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ٨٠ ومايلى . عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية» ص : ٧٧ ومايلى .

(١٤) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٢٩ ـ ٣٠ المويلحى «حديث عيسى» ص : ٢٦٥ ـ ٢٦٦ .

(١٥) انظر مثلا :

Allen, «Hadith Isa Ibn Hisham», Journal of Arabic Literature, ص : ٩ Sakkut, Egyptian Novel ص : ٩٩

الطناحى «شوق وحافظ» ص : ١٣١ ـ ١٣٢ شوكت «مقومات القصة» ص : ٤٩ بدر «تطور الرواية» ص : ٧٧ .

(١٦) ص : ٨ ومايلى . Allen «Poetry and Poetic Criticism »

Mattityahu Peled, «Al-Muwailihi's Criticism of Shawqi's Introduction.» in Modern Egypt Studies in Politics and Society, eds. Elie Kedouri and Sylvia Haim (London: Frank Cass, 1980) ص : ١١٥ ـ ١٢٤

(١٧) شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ٨١ .

(١٨) أحمد شوق «شيطان بنتاءور» ، تحقيق محمد سعيد العريان (القاهرة : مطبعة الاستقامة ، ١٩٥٣) .

(١٩) انظر مثلا : ابن هشام «السيرة النبوية (القاهرة : المكتبة التوفيقية ، ١٩٧٨) جـ ١ ، ص : ١٦ ـ ١٨ الطبرى «تاريخ الرسل والملوك» ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٨) جـ ٢ ، ص : ١١٢ ـ ١١٣ . انظر أيضا المسعودى «مروج الذهب ومعادن الجوهر» (طهران : مؤسسة مطبوعاتى إسماعيليان، ١٩٧٠) جـ ٣ ، ص : ٣٩٤ ـ ٣٩٥ .

(٢٠) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٤ .

(٢١) نفسه ص : ٧ .

(٢٢) نفسه ص : ٥ .
(٢٣) نفسه ص : ٤٥ ، ٣ .
(٢٤) نفسه ص : ٤ ، ٨ - ٩ .
(٢٥) نفسه ص : ١٣ .
(٢٦) A. F. Kilito, «Le Genre Séance: une introduction.» Studia Islamico XL iii 1976).
(٢٧) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٢٩ - ٣٠ المويلحى «حديث عيسى» ص : ٢٦٥ - ٢٦٦ .
(٢٨) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ص : ٢٣ .
(٢٩) نفسه ص : ١٤ ومايلى .
(٣٠) نفسه ص : ٨ .
(٣١) نفسه ص : ١٨
(٣٢) نفسه ص : ٨ .
(٣٣) نفسه ص : ٨ .
(٣٤) نفسه ص : ١٧ .
(٣٥) نفسه ص : ٣٠ - ٣٢ .
(٣٦) نفسه ص ٤٢ - ٤٥
(٣٧) نفسه ص ٤٢ .
(٣٨) نفسه ص ٤٣ .
(٣٩) انظر كتابنا

Structure of Avarice: The Bukhala in Medieval Arabic Literature (Leiden: E.J. Brill, Structure and Organization in monographic Arab Work: Al-Tatfil of Al-Khatib AL-Baghdadi, Journal of Near Eastern Studies, 40 (1981), ص : ٢٢٧ - ٢٤٥

(٤٠) قد تكلم بعض النقاد عن «ليالى سطيح» كنص غير كامل مع إشارة إلى أن الطبعة الأولى كانت تشتمل على الكتاب الأول فعدم وجود كتب أخرى لليالى سطيح لا يدل على أن الكتاب الأول غير كامل ولا يمتلك وحدة أدبية . بل تشير طبعة «الكتاب الأول» إلى أن حافظا قد كتب هذا النص ليفهم وحده . انظر مثلا عبد الرحمن صدقى «تقديم ليالى سطيح» ص : ١٦١ .
(٤١) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٢٠ .
(٤٢) نفسه ص : ٩٠ .
(٤٣) نفسه ص : ٢٣ .
(٤٤) نفسه ص : ١٣ .
(٤٥) نفسه ص : ٢٠ .
(٤٦) Ignaz Goldziher, Muslim Studies (Chicago: Aldine, 1966) ٢٠٧ - ٢٠٨ .
(٤٧) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٨٥ .
(٤٨) نفسه ص : ٤ .
(٤٩) نفسه ص : ٨٨ .



الشاعر الحكيم

قراءة أولية في شعر الإحياء

جابر عصفور

لكل شاعر كبير رسالة ينطوى عليها . يشعر بها فى داخله كأنها سبب وجوده ، ويعيها فى إبداعه كأنها العلة الأولى التى يصدر عنها هذا الإبداع . وبقدر ما يؤمن الشاعر بهذه الرسالة ، إيمانه بجدوى الحياة ، يبشّر بها كأنها دين جديد ، يحمل الهداية لمن حوله ، ويلوّح بالخلاص لمن يلوذ به . قد يتمثل إبداع هذا الشاعر فى «رؤية» أو «رؤيا» ، وقد يبدو هذا الشاعر كاهنا للقبيلة أو عرافا للمدينة ، وقد تتقمص هذا الشاعر روح قديس أو تنطقه حكمة نبى ، وقد ينقلب إلى ساحر يعاكس نظام الأشياء أو يبدو ممسوسا تتخبطه الرؤى ، وقد يبحر صوب المستحيل أو يحلّق فوق مدائن التعقل ، ولكن أيا كانت الصورة التى يتجلى بها الشاعر ، أو نراه من خلالها ، فإن إبداعه يظل منطويا على لون من المعرفة ، تصله بنا بقدر ما تفصله عنا .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرتبط «الشعر» ــ فى جانب أصيل من تراثنا ــ بالعلم ، ويقترن بالفطنة والدراية ، ويتداخل مع الحكمة والنبوة . إن أهم ما يميز الشاعر ــ فى هذا الجانب من التراث ــ هو تلك «الفطنة» التى تجعل الشاعر ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه ، وذلك «العلم» الذى يمكّن الشاعر من تعرف علاقات لا تخطر على أذهان معاصريه ، وتلك «الدراية» التى يوقع بها الشاعر الائتلاف بين المختلفات ، وذلك «الشعور» الذى يلفت الشاعر إلى المغزى الكامن بين الأشياء والكائنات [1].

ويشير الترابط الذى يصل بين هذه الكلمات ، فى مجال دلالى واحد ، إلى بعد معرفى ، ينطوى على مدلول أخلاقى ، يجعل الشعر قرين «الحكمة» بمعانيها القديمة ، ومنها ذلك المعنى الذى قصد إليه عمر بن الخطاب عندما قال : إن الشعر عند العرب «كان ... علما ، لا علم لهم فوقه ... فالتجأوا إليه لما وجدوا فيه من الحكمة» [2] . والحكمة التى يتحدث عنها عمر بن الخطاب قرينة «العلم» ، من حيث هى معرفة الحق لذاته ، ومعرفة الخير من أجل العمل به . و«الشاعر الحكيم» ــ بهذا المعنى ــ هو «العالم صاحب الحكمة» ، ذلك الذى يقوده تأمله إلى الحق ؛ فيهدى إلى «العلم بحقائق الأشياء» ، و«يمنع من الجهل والسفه وينهى عنهما» . إنه الشاعر الذى تنطوى حكمته على «علم» ، و«فطنة» ، و«دراية» ، بكل ما يقترن بهذه الدوال من قدرة على الكشف والتنبؤ من ناحية ، وقدرة على الهداية والتأثير من ناحية ثانية .

ولقد وصلت هذه القدرة المزدوجة بين الشاعر والنبى ، فى مجال دلالى واحد . ولذلك وصف النبى محمد (صلعم) الشعر بصفة من صفات الأنبياء ، وهى «الحكمة» [٣] ولم يتردد - كما تذكر بعض المرويات - فى أن يعقب على بيت طرفة :

ستبدى لك الأيام ماكنت جاهلا
ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد

بقوله : «هذا من كلام النبوة» [٤]. ولقد قال أبو عمرو بن العلاء : «كانت الشعراء عند العرب ، فى الجاهلية ، بمنزلة الأنبياء فى الأمم» [٥]. ورُوى عن كعب الأحبار قوله : «إنا نجد قوما فى التوراة أناجيلهم فى صدورهم ، تنطق ألسنتهم بالحكمة ، وأظنهم الشعراء» [٦].

ويؤكد هذا المجال الدلالى الذى يصل بين الشعر والنبوة - على أساس من الحكمة - أهمية الشعر فى الحياة ، ومكانة الشاعر بين البشر ؛ فيوحِّد بين الشعراء وأصحاب الرسالات ؛ وذلك على أساس ما فى إبداعهم من «الحق والصدق ، والحكمة وفصل الخطاب» [٧]. ولقد قيل : «إن رتبة الشاعر ... تكسبه مهابة العلم ، وتكسوه جلال الحكمة» [٨] ، وذلك ليتصل جلال الحكمة بالنبوة ، فيصبح هذا الاتصال أساساً للدفاع عن الشعر ، من حيث قيمته وجدواه ، فى وجه أى تيار مُعَادٍ له ، أو أى دعوى تنتقص من شأنه . وإذا كان عبد القاهر الجرجانى قد ردّ جدوى الشعر إلى ما ينطوى عليه من حق وحكمة ، وإذا كان ابن رشيق قد ردّ قيمة الشعر إلى ما ينطوى عليه من جلال الحكمة ، وما يكتسى به من مهابة العلم ، فإن حازما القرطاجنى وصل بهذه الجدوى وتلك القيمة إلى النهاية الطبيعية ، أو عاد بها إلى مبتدى أمرها ، فرفع الشعر إلى مصاف النبوة ، وأنزل الشاعر منزلة أكرم الخلق ، فقال فى حماسة لافتة :

> **«كثير من أنذال العالم - وما أكثرهم ! - يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة . وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة ، على حال قد نبّه عليها أبو على ابن سينا فقال : كان الشاعر فى القديم يُنَزَّلُ منزلة النبى ، فَيُعتَقَدُ قوله ، ويُصَدَّق حكمه ، ويُؤمَن بكهانته . فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين : حال كان يُنَزَّل فيها [الشاعر] منزلة أشرف العالم وأفضلهم ، وحال صار يُنَزَّل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم» [٩] .**

قد نقول إن حازماً القرطاجنى يتحدث عن وضع «قديم» ، لاتنقطع فيه الصلة بين حكمة الشعر والنبوة ، أو يتمايز فيه الشاعر الحكيم عن النبى ، كما حدث مع ظهور الإسلام ، وما تكرر - فى آيات القرآن الكريم - من نفى حاسم للتشابه بين «النبى» و«الشاعر» ، أو بين «القرآن» و«الشعر» . وتلك حقيقة لا سبيل إلى تجاهلها . ولكن يظل التمسك اللافت بهذه الصلة ، بين النبى والشاعر ، عند حازم القرطاجنى ، والتلويح اللاهب بها فى أوجه «أنذال العالم» و«أخسّاء الشعراء» ، أمرًا له مغزى لا سبيل إلى تجاهله . إنه المغزى الذى يؤكد أن الشاعر الحق صاحب رسالة متميزة ، وأن هذه الرسالة المتميزة تتصل بالحكمة التى تنبىء وتهدى ، فتصل الشاعر بالبشر لأنه منهم ، وتميزه عنهم لأنها تردّ إليه هدايتهم . قد يعود هذا المغزى بالبعد المعرفى لرسالة الشاعر الحكيم إلى قوى علوية مرة ، أو قدرات إنسانية مرةً أخرى ، ولكن يظل كلا البعدين متجاوبين فى الدلالة التى تؤكد قيمة الشعر وأهميته . يضاف إلى ذلك أن تجاوب الدلالة نفسه يصل بين القدرات الإنسانية للشاعر الحكيم والقدرات المتعالية التى تقترن بالنواة الدلالية للنبوة ، فتتصل حكمة الشعر بالكشف والهداية فى آن .

ولذلك تنطوى الصلة بين الشعر والحكمة ، فى تراثنا ، على دلالات متقاربة ، تصل بين الشاعر الحكيم وبين الكاهن والعرّاف ، مثلما تصل بينه وبين النبى الملهم صاحب البصيرة ، وتصل - أخيرا - بينه وبين الفيلسوف «محب الحكمة» . وإذا كانت الكهانة والعرافة تقترن بالتنبؤ والكشف ، فى التصورات الجاهلية ، فإن حكمة النبوة تتقارب مع حكمة الفلسفة ، فى التصورات الإسلامية الأحدث ؛ وذلك على أساس من الاتصال بـ «العقل الفعّال» الذى تفيض حقائقه على مخيلة النبى ، أو تبيح نفسها لما يُسمى «العقل المستفاد» الذى ينطوى عليه الفيلسوف . وإذا كانت حكمة الشاعر تصله بالفلسفة ، وهى «محبة الحكمة» ، بكل ما يقترن بها من تأمل فى الطبيعة وماوراءها ، فإن هذه الحكمة تصله بالنبى ، من منظور فلاسفة كالفارابى وابن سينا ؛ وذلك على أساس من «المخيّلة» التى تميّز طبيعة إبداع الشاعر وطبيعة النبوة فى آن ؛ فتعيد الاتصال «القديم» بين الشعر والنبوة ، ولكن تضعه فى سياق جديد ، أعنى سياقا يمكّن حازماً القرطاجنى - تلميذ الفارابى وابن سينا - من الحديث عن عجائب «القوة المتخيِّلة» فى الشعر ، والدفاع عن «رسالة» الشاعر على السواء ، وذلك ليوحّد المتصوفة ، من أمثال ابن عربى ، بعد ذلك ، بين «المخيِّلة» و«المعراج» الذى يصعد به الصاعد إلى عالم الحقائق المطلقة [١٠] .

وعندما نرد التصورات التراثية الحديثة على قديمها ، ونصل بين ما قاله حازم القرطاجنى وما قاله عبد القاهر وابن رشيق من قبله ، ونصل بين ما قاله هؤلاء جميعا - كأمثلة - وما قاله عمر بن الخطاب وألمح إليه النبى الكريم عندما قال : «إن من الشعر لحكمة» ، ونرجع بذلك كله إلى المعتقدات العربية الأولى التى وصلت بين الشاعر والكاهن والعراف والنبى معا ، عندئذ تتجاوب حكمة الشاعر القديم مع حكمة النبى . ولكن يرتبط إبداع الشاعر الحكيم ، من حيث مصدره ، بقوى علوية ؛ أهمها «الروح القُدُس» الذى أعان حسان ابن ثابت - شاعر الرسول - على ما نظم [١١] ؛ أو يرتبط هذا الإبداع بقوى إنسانية خالصة ، تقترن بالفطنة والدراية ، أو العلم والشعور ، أو المخيِّلة والبصيرة .

ولذلك تكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعا متعاليا ، فى مستوى من مستوياتها ؛ فتتوجه صوب المطلق ، وتسعى إلى ما وراء الطبيعة ،

لتصل بين الشاعر والنبى ، وتوحّد بين الشعر والرؤيا ، مثلما توحّد بين الحق والحقيقة ، عبر وسيط يوحى إليه . وعندئذ يبدو الشاعر الحكيم صاحب بصيرة ، كشف عنه الحجاب ، ليرى حقيقة متعالية ، تهبط إليه «من المحل الأرفع» ، كما هبطت النفس فى عينية ابن سينا المعروفة ، أو تتجلى له كما تجلّت الحقيقة المطلقة لابن الفارض ، عندما قال [١٢] :

آنست فى الحىّ نــــــارا
لــــيلا فــــبشّــــرت أهلى
قــلت امــكــثوا فــلــعلى
أجــــد هــــداى لــــعلى
دنوت منهـــا فـــكـــانت
نـــار المكـــلّــم قـــبلى
نُوديت منهـــا كـــفـــاحـــا
ردّوا لــــيـــــالى وصلى
حتى إذا مـــا تـــدانى الـ
ـميقات فى جمع شملى
صـــارت جـــبـــالى دكّـــا
من هـــيـــبـــة المتـــجـلّى
ولاح ســـــرّ خـــــفىّ
يـــدريـــه من كـــان مـــثلى
وصرت موسى زمـــــانى
مُـــذْ صـــار بـــعضى كُـــلّى
فـــالموت فـــيـــه حـــيـــاتى
وفى حـــيـــاتى قـــتـــلى

وتكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعا تأمليا ، فى مستوى ثان من مستوياتها ؛ فتتوجه صوب الإنسان والطبيعة ، وتوحّد بين الشعر والرؤية ، لتماثل بين الشاعر والفيلسوف ، وتصل بين عينى الشاعر وعينى المؤرخ صاحب الأيام ، فيغدو الشعر تأملاً فى الكائنات والأشياء ، وتفكراً فى تعاقب الدول والمصائر . وقد تنطوى هذه الحكمة التأملية على حكمة عملية ، أو تقترن بها ؛ فتصل بين الشاعر والمعلّم ، بعد أن وصلت بينه وبين الفيلسوف ، وتصل بين الشعر وقضايا الأرض ، بعد أن وصل وحيها المتعالى بين الشعر ونبوءات السماء ، وذلك فى إبداع ينطوى على الكشف أو التأمل ، والتفسير أو التمثيل ، والتشريع أو التوجيه .

ولكن أيا كان الطابع الذى تتخذه الحكمة ، وأياً كانت الشخصيات التى يتقمصها الشاعر الحكيم ، فإن المستويات المتعددة للحكمة تتجاوب فى أبعاد معرفية وأهداف أخلاقية . وإذا كانت الأبعاد المعرفية تصل بين نتاج الشاعر الحكيم والحقيقة فإن الأهداف الأخلاقية تصل بين الأوجه المتعددة لهذه الحقيقة وتجليات العبرة المقترنة بها ، أو المستخلصة منها . وعندما تتجاوب العبرة والحقيقة ، فى إبداع الشاعر الحكيم ، يصبح هذا الشاعر مصدرا للمعرفة ، ومشرّعا للسلوك . أعنى المعرفة التى تتعدد أبعادها الدلالية بتعدد الأدوار التى يؤديها الشاعر الحكيم ؛ فهى معرفة تتحرك بين المطلق والنسبى ، وتجوب ما بين السماوات والأرض ، لتتحد ببوارق النبوة أو لوامع التأمل ، مثلما تتسرب فى الطرقات ، أو تغوص فى أعماق الإنسان . وشأن المعرفة ـ فى ذلك ـ شأن السلوك المترتب عليها ، أو المقترن بها ، ذلك الذى تتعدد أبعاده الدلالية بدوره ، فيحتوى علاقة الإنسان بالمطلق ، وعلاقة الإنسان بالطبيعة ، وعلاقة الإنسان بالإنسان ، وأخيرا علاقة الإنسان بنفسه .

إن الشاعر الحكيم ـ بهذا الفهم ـ نموذج من النماذج الأولى القَبْلية فى تراثنا ، بل لعله النموذج الأصلى الأساسى ، تتكرر صوره فى عصور هذا التراث ، وتتسرب عناصره فى شعر شعرائه الكبار . قد يتعدّل هذا النموذج ـ ظاهريا ـ تحت وطأة التحولات الاجتماعية ، أو يختفى ـ مؤقتا ـ تحت ضغط القهر السياسى أو التزمت الدينى أو الانحدار الاجتماعى ، ليحلّ محله نموذج أو نماذج مغايرة أو مضادة . وقد تتباين تجلياته من عصر إلى عصر ، وتتعدد مستوياته من شاعر إلى شاعر . ولكنه يظل باقيا كامنا ، كأنه واحد من هذه النماذج العليا Archetypes التى حدثنا عنها كارل يونج ، تلك النماذج الأولى العتيقة التى تتغير أعراضها وصورها ، ولكن يظل جوهرها الثابت فاعلا ، تشى به تجلياته المتغيرة بتغير الزمان والمكان والأشخاص .

ولقد استغل نقاد التراث عناصر من هذا الفهم فى تبرير الشعر وتأكيد أهميته ، مثلما تجلّت عناصر من هذا النموذج فى شعر الشعراء الذين آمنوا بجدوى الشعر فى تفسير الحياة ، أو توجيهها ، أو تغييرها ؛ أعنى الإيمان الذى دفع شاعرا ماجنا ـ فى الظاهر ـ كالنواسى ، إلى إدراك «مالا يتحرى بالعيون» ، ليصل إلى نظم «واحد فى اللفظ ، شتى فى المعانى» ، مؤكدا أنه واحد «من الفلاسفة الكبار» [١٣] . وأعنى الإيمان الذى دفع شاعرا كأبى تمام إلى الإلحاح على المقابلة بين الشاعر والممدوح ، والتمايز بين خلود القصيدة وفناء الممدوح وعطائه ؛ فيحدثنا ـ مثلا ـ عن ممدوحه الذى «خرّ صريعا بين أيدى القصائد» ، كى يحدثنا ـ فى مقابل هذا الممدوح ـ عن قصائده التى تبقى «ببقاء الوحى فى الصم الصلاب» ، و«تملأ كل أذن حكمة» [١٤] ، لأنها من نتاج شاعر ينقل حكمته إلى الآخرين ، قائلا لهم [١٥] :

أنْضَيت فى هذا الأنام تجاربى
وبلوتهم بـمُـفَـحّصات مذاهبى

وعندما يتحول الشعر إلى حكمة عند أبى تمام بتحول الشاعر إلى حكيم مشرّع ، يستنّ ما يقود الحياة إلى اكتمالها ؛ فترتبط حكمة الشاعر الحكيم بعمران الحياة ، مثلما ترتبط بمبدأ مؤدّاه [١٦] :

ولولا خلالٌ سنّها الشعر مادرى
بُغاةُ الندى من أين تؤتى المكارمُ

ولقد وصل القدماء بين أبي تمام والمتنبي ، على أساس أنهما «حكيمان» ، ولكن حكمة المتنبي تقترن بنبوة المتوحّد ، ذلك الذى يبدو غريبا «كصالح فى ثمود» ، أو مَنْ يجفو به المقام «كمقام المسيح بين اليهود»[١٧] . بيد أن هذا المتنبئ المتوحد ـ «وقد سُمِّىَ متنبئاً لفطنته» فيما يقال[١٨] ـ يعى معجزة كلماته التى تسمع الأصم ، وترد البصر على الأعمى ، ويسهر الخلق جرّاها ، لأنها من نتاج شاعر دحا الأرض من خبرته بها . وليست صورة الشاعر الحكيم ، فى شعر المتنبى ، سوى مجلى لذلك النموذج الأول الذى يصل بين المتنبى وحكيم المعرّة ، أبي العلاء ؛ ذلك الذى رأى مالم يره المبصرون ، فى توحّده وعزلته ، وذلك الذى أراد صمته وأراد الآخرون منطقه ، على الرغم من بعد ما بينهم ؛ فانفجر فيهم صارخا[١٩] :

أفيـقوا أفيـقوا ياغواةُ فإنما
دياناتكم مَكْرٌ من القـدماء
أرادوا بها جمعَ الحطام فأدركوا
وبادوا ، وماتت سُنّةُ اللـؤماء

من المؤكد أن هناك فوارق ملحوظة بين تجليات هذا النموذج الأول للشاعر الحكيم ، فى شعر أبي نواس وأبي تمام وأبي العلاء ، ومن المؤكد أن هذه الفوارق تزداد وضوحا لو قارنا ـ تفصيلا ـ بين تجليات هذا النموذج فى شعر هؤلاء الشعراء وشعر غيرهم من شعراء التراث ، بمختلف طوائفهم ، واتجاهاتهم ، وعصورهم ؛ وتلك مقارنة مهمة ، تكشف ـ لاشك ـ عن جوانب لم تتعمقها الدراسة الأدبية بعد ، ولكن الأهم ـ فى هذا السياق ـ أن نلاحظ أن الوعى بهذا النموذج الأول كان يؤكد ـ لدى الكثير من شعراء التراث ، فى مختلف عصوره ، وبدرجات متفاوتة وتجليات متباينة بالقطع ـ إيمانا متأصلا بجدوى الشعر ، مثلما كان يصل هذه الجدوى بشهوة إصلاح العالم وتغييره ، أو الرغبة فى كشفه وتفسيره .

ولولا ذلك لما حدثنا أبو تمام عن حكمة الشعر ، تلك التى تخصب الحياة ، وتعمر الأرض ، وتصلح الإنسان[٢٠] ، وذلك فى يقين لا يقل عن يقين ابن الرومى الذى قال[٢١] :

أرى الشعر يحيي المجد والبأس والندى
تـبـقيـه أرواح لـه عـطـرات
وما المجد لولا الشعر إلا معاهد
ومـا الـنـاس إلا أعْـظـم نخرات

وكما كان هذا الوعى يقترن بعذاب التوحّد والاغتراب ، فى غير حالة ، كان يقترن بعزاء الحلم فى أن يسهم الشعر فى اكتمال الحياة . ولكنه كان ـ دائما ـ وعيا متأصّلا ، يكمن وراء كل شاعر كبير ، بالقدر نفسه الذى يكمن وراء كل حركة تسعى إلى نهضة الشعر .

٢ ـ ١

وأحسب أن أهم خاصية تنطوى عليها نهضة الشعر العربى ، فى عصرنا الحديث ، هى تجدد ذلك الوعى بأهمية الشعر فى حياة الفرد والجماعة ، وما يقترن بهذا الوعى من استعادة «الشاعر الحكيم» بعض أدواره الأساسية فى توجيه الإنسان ، وتأمل العالم ، والكشف عن الأسرار التى تتحكم فى حركة كليهما . لقد كان هذا الوعى جانبا من إيمان شعراء الإحياء بضرورة النهضة ، كما كان هذا الوعى يرادف إيمانهم بقدرتهم على صياغة عوالم خيالية ، تفضى إلى توجيه الفرد والجماعة ، واستعادة الإنسان وضعه الأمثل ، فى عالم يناوشه الشر والتخلف من كل جانب . وما حدث فى الفكر ، عندما أدرك رجال من أمثال رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) وجمال الدين الأفغانى (١٨٣٩ ـ ١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) ضرورة التحول عن الأنسقة القائمة إلى أنسقة فكرية مغايرة ، ترتبط بمطامح رحبة لنهضة متميزة ، حدث فى الشعر ، عندما نبذ الشعراء المكانة الهامشية للشاعر ، وحرصوا على أن يعيدوا له مكانته الأساسية ، ليسهموا ـ مع مفكرى العصر ـ فى صياغة المطامح الرحبة للنهضة . وبقدر ماكان وعيهم يسعى إلى استعادة النموذج الأصلى للشاعر الحكيم ، كان إبداعهم يحقق الإحياء الشعرى ، بكل ما ينطوى عليه هذا الإحياء من عناصر ومكوّنات .

ولقد أسهم شعراء الإحياء ـ بذلك ـ فى تغيير واقع متخلف ، أفلحوا فى صياغة تطلعه إلى التغيير ، عن طريق العودة إلى المنابع الأصلية ، وتغيير القصيدة العربية كى تعبر عن مطامح متميزة ، تجلّت بدرجات مختلفة فى شعر محمود سامى البارودى (١٨٣٩ ـ ١٩٠٤) وأحمد شوقى (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١ [؟] ـ ١٩٣٢) فى مصر ، وجميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣ ـ ١٩٣٦) ومعروف الرصافى (١٨٧٥ ـ ١٩٤٥) فى العراق ، وغيرهم . وتتصل أهم هذه المطامح بإحياء وظيفة الشاعر الحكيم ، فى عالم الجماعة ، على أساس أن تحقيق هذه الوظيفة صياغة إبداعية لمسعى الجماعة فى اكتشاف ذاتها وإحياء ماضيها ، وريادة لهذه الجماعة إلى مطامح إنسانية ، تتصل بأول نهضة صنعها العرب المحدثون .

ولقد كان الإحياء الشعرى يتحرك من منطقة الوعى بتخلف حاضر الجماعة بالقياس إلى عظمة ماضيها . وكان هذا الإحياء يغذى طموحا إلى مستقبل أفضل للجماعة ، عن طريق ابتعاث عناصر الماضى الموجبة ، لتواجه عناصر الحاضر السالبة . وبقدر ماكان هذا الوعى يكيّف إبداع الشاعر الإحيائى ، كان يدفعه إلى القيام بدور لا يقل أهمية ـ فى تقديره ـ عن دور مفكرى النهضة ، وقادة حركاتها السياسية والاجتماعية . ولذلك لم يرتبط شعراء الإحياء بهؤلاء المفكرين والقادة فحسب ، بل كانوا مفكرين وقادة بطرائقهم الخاصة ؛ أعنى هذه الطرائق التى كان شعراء الإحياء يستعيدون بها أدوار الشاعر الحكيم ، فى الماضى ، ليسهموا فى تغيير الحاضر ؛ وذلك بتأمل الحاضر من منظور حكمة ، يتجاوب فيها الحكيم القديم مع حكيم جديد ، أو ينطق بها الحكيم القديم من خلال كلمات الشاعر الإحيائى الذى صار ، فى كثير من قصائده ، تجليا جديداً للحكيم القديم .

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد ، مضمَّنا أو ظاهرا ، في ثنائية الماضي والحاضر التي ينطوي عليها الشعر الإحيائي ، في مجمله ، تلك الثنائية التي كشف البارودي عن جانبها الأول في بيته[٢٢] :

كم غادر الشعراء من متردم
ولربّ تال بذّ شأو مقدّم
في كل عصر عبقري ، لاينى
يفرى الفرىَّ بكل قول محكم

وأبان حافظ عن جانبها الثاني في بيته[٢٣] :

لعلّ في أمة الإسلام نابتة
تجلو لحاضرها مرآة ماضيها

وألح شوقي إلى جانبها الثالث في بيتيه[٢٤] :

ومن نسي الفضل للسابقين
فما عرف الفضل فيما عرف
أليس إليهم صلاح البناء
إذا ما الأساس سما بالغرف

وأوضح الرصافي جانبها الرابع في أبياته[٢٥] :

ألا لفتة منا إلى الزمن الخالي
فنغبط من أسلافنا كل مفضال
تلونا أناسا في الزمان تقدموا
وكم عبرة فيمن تقدّم للتالي
ألا فاذكروا يا قوم أربع مجدكم
فقد دَرَسَتْ إلا بقيةَ أطلال

وأكّد الزهاوي جانبها الأخير في أبياته[٢٦] :

أوهل يعود إلى العرو
بة ذلك المجد الأثيل
مجد تُجرّ له على
مجد تقدمه الذيول
مجد بدا كالنجم يلـ
ـمع ثم أخفاه الأفول
مجد تزول الراسيا
ت وذكره ما إن يزول
مجد بناه الله ضخـ
ـما أيده الرسول

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد ، من منظور مغاير ، في الثنائية اللافتة التي ينطوي عليها القصّ النثري لأحمد شوقي وحافظ إبراهيم . إن «شيطان بنتاءور»[٢٧] التي كتبها شوقي (١٩٠١) تتشابه ، في السياق ، مع «ليالي سطيح»[٢٨] التي كتبها حافظ إبراهيم (١٩٠٧) . ذلك لأن كلا العملين يقوم على ابتعاث حكيم قديم ، هو مجلى من مجالي النموذج الأول القَبْلي ، ليدير حوارا مع حكيم جديد ، هو صورته المنعكسة في الشاعر الإحيائي ؛ لكي يتأمل - كلاهما - الحاضر بالقياس إلى الماضي ، ويرتحل كلاهما في الزمان والمكان ، ليعود كلاهما إلى الحاضر محملا بحكمة الماضي . والحكيم القديم - في عمل حافظ إبراهيم - هو «سطيح» ، ذلك العرّاف المتنبيء ، كاهن الجاهلية الأول عند العرب . أما الحكيم القديم - في عمل أحمد شوقي - فهو الروح الأكبر ، والنسر المعمّر ، آدم الشعراء ، بنتاءور «شاعر الملك رعمسيس ، وحامل لواء البيان ، في طيبة ومنفيس»[٢٩] .

وإذا كان البناء - في «ليالي سطيح» - يقوم على هذا الصوت المتجاوب بين الحكيم القديم وحكيم جديد . فإن هذا التجاوب يُوظّف لخدمة غرض أساسي ، هو النظر إلى الحاضر السالب بعيني الماضي الموجب ، خصوصا حين يرتبط هذا الماضي بحكمة النبوءة . تلك التي ينقلها الحكيم القديم إلى الحكيم الجديد . كأنها «لمحة من تلك اللمحات التي تتصل فيها بعالم الملائك» [ص : ٤٦] . فيمكنه من أن يسمو بنفسه «إلى مراتب العارفين بأسرار الخلائق وحكمة الخالق» [ص : ٨٥] . وينظر - من خلال عيني صاحبه - إلى «ماكتب بلحظ الغيب» ، فتغدو منزلة الحكيم الجديد من الحكيم القديم «بمنزلة العبد الصالح من ابن عمران» [ص : ٤٥] . وكما يرتبط الحكيم القديم - في «ليالي» حافظ - بالكاهن ، العرّاف المتنبيء ، يقترن اللقاء معه بلقاء حكيم مقارب ، هو أبو العلاء ، ذلك الذي تتحول لزومياته إلى «ربيع الأرواح ومسرح النفوس» [ص : ١٩] وتنهل أبياته علامة حكمة دالة ، من قبيل :

اسمع نصيحة ذي لبٍّ وتجربة
يفدك في اليوم ما في دهره علما

[ص : ٨]

ليصبح صوت أبي العلاء صدى لصوت سطيح ، ذلك الذي يُصدر الحكم على الزمن الحاضر ، فيما يُعرض عليه من مشاهد وأحداث ومواقف ، عبر ليال سبع كأنها أيام الخلق ، لكنها ليال مثقلة بالحكمة القديمة ، فلا تخلو من النبوءة .

هذا التجاوب بين الحكمة القديمة والحكمة الجديدة - وإذا شئنا الدقة هذا التجلي الجديد للحكيم القديم - هو أساس البناء في رواية «شيطان بنتاءور» ، تلك التي يضع لها أحمد شوقي هذا العنوان الفرعي الدال : «لبد لقمان وهدهد سليمان» ، فيكشف - بالعنوان - عن ثنائية بناء العمل ، بنفس القدر الذي يكشف عن ثنائية دلالته ، تلك التي يبدو فيها الماضي منعكسا على الحاضر ، أو يتأمل فيها الحاضر من منظور الماضي . وإذا كان أول الطائرين ، في ثنائية العنوان الدالة ، أعني لُبَداً ، يرتبط بالثبات والخلود (لُبَدُ : اسم آخر نسور لقمان لأنه لَبِدَ ، فبقي لا يذهب ولا يموت) ويقترن

بحكمة لقمان («ولقد آتينا لقمان الحكمة» [لقمان / ١٢]) فإن ثانى هذين الطائرين يرتبط بالمعرفة المتنقلة، من عالم إلى آخر، ويقترن بحكمة سليمان، ذلك الذى أتاه «الهدهد» بما لم يحط به علما، وجاءه «من سبأ بنبأ يقين». [النمل / ٢٢] وإذا كان «لُبدُ لقمان» يشير إلى بتاءور الحكيم المصرى القديم - «آدم الشعراء... وأول من نطق بالقافية الغرّاء، فوق هذه الغبراء» - فإن «هدهد سليمان» يشير إلى «منبىء الأنباء»، الشاعر الحديث الذى «يلبس ثوب الحكيم» [ص : ١٤ - ١٥].

والحركة التى يتقابل فيها الحكيم الجديد - الهدهد - مع الحكيم القديم - لُبَد - حركة تبدأ من تأمل الأول فى حاضر سالب، لا يبدو منه سوى «صور ممسوخة، وأشباح معوجة، وأعضاء كمختلط الأشلاء، من ضياع التناسب» [ص : ٢٠]. ولكن هذه الحركة سرعان ما تغدو تحولا وارتحالا، عبر أفلاك المكان وأقطار الزمان. وفى هذا التحوّل والارتحال، يُرى الحكيم القديم صاحبه مالم تره عين، ويسمعه الحكمة التى لم تسمعها أذن، ويجوب به الماضى ليعود به إلى الحاضر السالب، بعد أن استعرض كرة الأرض فى خاطره، وقلّب صفحات التاريخ فى فكره، فيدرك الحاضر من منظور الماضى، ويقوم فيه بوظيفة الحكيم القديم - بتاءور. و«هذه الوظيفة العالية يؤديها أمثاله الحكماء، فى كل زمان ومكان، أينما وُجدو وكيفما ارتأوا» [ص : ١١٧].

قد نقول إن هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد، فى عملى شوقى وحافظ، ينطوى على نوع من السلب؛ لأنه تجاوب يقيس كل ما فى الحاضر على الماضى، ولا يدرك الحاضر إلا من خلال تعارضه مع ماض موجب، مطلق فى إيجابه، يبدو خاليا من أى شائبة أو نقص، كأنه الفردوس المفقود الذى نحلم بالعودة إليه. ولكن هذا التجاوب كان وسيلة الشاعر الإحيائى، فى تجاوز حاضره السالب، والارتفاع بهذا الحاضر إلى ما يماثل إيجاب الماضى، فى عصوره الزاهرة. يضاف إلى ذلك أن هذا التجاوب كان يؤكد وعى الشاعر بجلال مهمته وعظم مسؤوليته، فى نفى الحاضر، والارتقاء به إلى منزلة الحلم القديم، أو العودة به إلى العصر الذهبى الذى اقترن بالحكيم القديم.

وكما آمن حافظ وشوقى بجلال حكمتهما، من هذا المنظور، آمنا بقدرة شعرهما على الوصول بالحياة إلى الاكتمال، بطريقتها الخاصة بالطبع. ولقد كان هذا الإيمان - على أى حال - جانبا من إيمان شعراء الإحياء بجدوى الأدب بوجه عام، خصوصا بعد أن هجر هؤلاء الشعراء الفهم الشائه للأدب، بوصفه «معرفة الأحوال التى يكون الإنسان المتخلّق بها محبوبا عند أولى الأمر»[٣٠]، إلى فهم أنضر وأعمق، تقترن فيه حياة الآداب باكتشاف أسرار الكون، ومعرفة ماهية العوالم. ولذلك قال أحمد شوقى، بعد أن تقمّصته روح بتاءور، حكيم مصر القديم، وشاعرها الأول :

«يابنى إن العلم والبيان خلقا ليكونا حرب الأوهام، ونوراً يخرج إليه الأمم من الظلمات، وإنّ حاملها مطالب بالعمل والدعوة إلى العمل حتى النفس الأخير من الحياة» [ص : ٨٢ - ٨٣].

وقال حافظ إبراهيم، بعد أن تقمصته روح سطيح، حكيم العرب القدماء، وكاهنهم الأول :

«اعلم يا ولدى أن عزّ الأمم موقوف على عز اللغات، وأن حياة اللغات مستمدة من حياة آدابها؛ فإن ظهر علم الأدب فى شعب كان ذلك آية لظهوره، وعلامة على استعداده؛ فهو الذى يهيئه لقبول أسباب الرقى والعمران، ويعدّه لمساغ أنواع العلاج، ويروضه على احتمال المصاعب فى سبيل المعالى. ألا ترى أنه يخاطب الشعور، ويحادث الوجدان، فإن خفق الأوّل خفقة حرّك منه، وإذا أغفى الثانى إغفاءة شرّد عنه. ألا ترى إذا تيقظ الشعور أحسّ صاحبه بالحاجة إلى معرفة ما يحيط به، فهو يدفعه إلى البحث واكتشاف أسرار الكون، ويدعوه إلى معرفة ماهية العوالم»

[ص : ٤٠].

٢ - ٢

ولم يعد الشعر - نتيجة هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد - وسيلة إلى التسلية الرخيصة، أو سبيلا إلى التملق المهين : بل أصبح «ثوران الأرواح... وسلاح الإنسانية... وموقظ الأمم من رقدتها»، فيما يقول الزهاوى.[٣١] إن الشعر «علمٌ وُجد مع الشمس»، فيما يقول حافظ إبراهيم، فى مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه (١٩٠١). هذا «العلم» ليس سوى «نفثة روحانية، تمتزج بأجزاء النفوس، ولا تحسّ به غير النفوس الزكية». و«لو أنهم سألوا الحقيقة أن تختار لها مكانا تشرف منه على الكون لما اختارت غير بيت من الشعر. ولو لم تكن آيات الكتاب العزيز كلها ظروفا للحكمة، وأوعية للحقيقة، لما وجد الملحدون السبيل إلى القول بأنه جاء على طريقة الشعر، وإن كان منثورا»[٣٢]. أما الشاعر فهو صديق البشرية، وعدو الجبروت والظلم، فيما يقول شوقى، ذلك لأن الشاعر الحق «حادى الإنسانية»، الذى «يمر بها على الخير وربوعه، والبرّ وينبوعه، ويقبل بها على الحق وقبيله، ويعدلها إلى العدل وسبيله، ويلم بها على الجمال ومغناه».[٣٣]

وبقدر ما تستعيد هذه الكلمات بعض أدوار «الشاعر الحكيم»، فى حياة الجماعة، فإنها تؤكد أهمية «الشعر الحكمة»، فى تغيير الإنسان؛ خصوصا عندما يصل حافظ إبراهيم هذا الشعر بالنفثة الروحانية التى تخامر النفوس الزكية، أو يقرن الشعر بالحقيقة التى تشرف على الكون فى بيت منه، وبالحكمة التى تصل بين طريقة الشعر وآيات الكتاب العزيز، وذلك فى عبارات تصل بين البعد المعرفى والبعد الأخلاقى من الحكمة؛ ليردّ شوقى ثانيهما على أولهما، فيصل بين الشعر وقيم الحق والخير والجمال.

وعندئذ تنتفى صورة «الشاعر المادح» ، أو يتراجع نموذجه ، ليفسح السبيل لاستعادة نموذج الشاعر الحكيم ؛ فلا تغدو عبقرية الثانى قرينة التلاعب بالكلمات ، فى عبث بهلوانى ، بل تصبح قرينة «الحكمة البالغة» التى تؤدى إلى «إلفات الأرواح إلى حقائق اجتماعية ومادية غير منتبه إليها»(٣٤) . وتقترن هذه «العبقرية» بنوع من «الكشف» ، يغدو معه الشاعر الإحيائى قرين الحكيم القديم ، ذلك الذى يستن للحياة خلالها ، ويشرع للجماعة كمالها ، وتتكشف له أسرار الماضى ، بنفس القدر الذى تكشف بصيرته عن أسرار المجهول المكتوب بلحظ الغيب .

لقد كانت الحكمة ـ عند شعراء الإحياء ـ أصل الشعر ومصدر قيمته . ولذلك آمنوا بدور الشاعر الحكيم فى اكتشاف مغزى الكون ، وإدراك بديع صنع البارى ، والتقاط العبرة من حركة الإنسان بين قطبى الزمان والمكان ، تماما مثلما آمنوا بدور الشاعر الحكيم فى هداية الجماعة وقيادتها . ولم يروا فى ذلك أمرا هامشيا أو ثانويا ، بل كانوا يرون فى التأمل الحكيم للكون والإنسان علة وجودهم ومبرر قيمتهم .

وبقدر ما آمنوا أن الحكمة تصل بهم إلى مرتبة شعراء الأسلاف الكبار ، من أمثال أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء ، آمنوا أن المضىّ فى التأمل الحكيم يمكّنهم من تجاوز الأسلاف ، عندما يصل اللاحق منهم إلى ما لم يدركه السابق من أسلافهم :

فياربما أخلى من السبق أول
وبذ الجياد السابقات أخير
[البارودى ٢ / ٢٥]

ولذلك لم ينظر شعراء الإحياء إلى الشعر بوصفه متجرا ، يطوف به الشاعر المادح على طالبى الشراء ، بل بوصفه «حكمة» ، تتخلّق بها المعرفة فى الشاعر الحكيم ، لتنتقل ـ عبر كلماته ـ إلى الآخرين ، فتقودهم إلى الحق والخير والجمال ، على نحو ما فهم شعراء الإحياء هذه القيم . وكما تحدّد هذه المعرفة المتخلقة من الحكمة أهمية الشاعر ، من منظور الآخرين ، تبرر هذه الحكمة للشاعر وجوده وجدواه ، من منظوره الذاتى ، على نحو يقترن فيه غياب الشعر عن الشاعر بافتقاد المعنى والغاية ، بل يقترن بالجنون المطبق ، فيما يقول الرصافى :

هو الشعر لا أعتاض عنه بغيره
ولا عن قوافيه ولا عن فنونه
ولو سلبتنيه الحوادث فى الدنا
لما عشت أو مارمت عيشا بدونه
إذا كان من معنى الشعور اشتقاقه
فما بعده للمرء غير جنونه
[١ / ٥٤٨]

ولقد قال الزهاوى :

- لست بالشعر أبتغى لى كسبا
أو أداوى يوماً بـه إملاق
أيها الشعر أنت لست متاعا
يشترى أو يباع فى الأسواق
[ص : ٢٦٧]

- إذا لم يبث الشعر إحساس أهله
فليس خليقا أن يفوز بإكبار
وأحسن شعر ما يتم انطباقه
على الأمر ، أو يبدى الخيال بمقدار
وأحسن منه حكمة عربية
تدور على الأفواه كالمثل الجارى
[ص : ٢٦٨]

وتلك أبيات تتدرج فى تحديد قيمة الشعر ، لتنفى «الشعر المتاع» ، وتصل بين الشعر والإحساس ، ولكن لتقرن بين أعلى درجة فى سلم لقيمة وبين «الحكمة العربية» التى تدور «كالمثل الجارى» .

صحيح أن شعراء الإحياء قد مدحوا ، كما مدح غيرهم من القدماء ، وصحيح أن شعرهم لم يخل من نموذج الشاعر المادح الذى يراعى المقتضى المتغيّر ، ويحرص على مقامات المستمعين حرصه على قواعد المنادمة وأصول اللياقة . ولكن مدح هؤلاء الشعراء لم ينطو على هوان نموذج الشاعر المادح الذى انحدرت به مواضعات النفاق الاجتماعى والسياسى ، فصاغها أحد المتأخرين من القدماء بقوله :(٣٥)

الكلب والشاعر فى حالة
ياليت أنى لم أكن شاعرا
أما تراه باسطا كفه
يستطعم الوارد والصادرا

كما أن مدحهم لم ينطو على مرارة الشاعر المرائى ، عندما تدركه لحظة ندم ، تدفعه إلى ما قاله صُرّ دُر(٣٦) :

كم أذلت المديح فى حمد قوم
كان كفراً بالمجد ذاك الحمد
حرج ألجأ الصدوق إلى المين ، وما من لوازم العيش بُدُّ

بل اقترن مدحهم بمغزى أخلاقى ، يرتبط بالدور الذى تلعبه الحكمة ـ كما رأوها ـ فى حياة الأفراد . ولذلك قال البارودى :

الشعر زين المرء مالم يكن
وسيلة للمدح والذام

قد طالما عزّ به معشر
وربما أذرى بأقوام
فاجعله فيا شئت من حكمة
أوعظة ، أوحسب نامى
[٣ / ٥٣١]

وعندما يقترن الشعر بالحكمة يفارق «المدح» نفسه مفهومه الشائه ، ليقترن بالعظة ، أو الحسب النامى الذى يغدو مثالا يُتّبع ، وذلك فى ضوء مبدأ مؤداه :

أيها الشاعر الكريم تدبّر
واجعل القول منك ذا تحكيم
لا تنمّ اللئيم ، وامدح كريما
إن مدح الكريم ذم اللئيم
[٣ / ٥٣٤]

هذا المبدأ هو الذى دفع أحمد شوقى إلى أن يحدثنا عن كيف :

يُظهر المدحُ رونقَ الرجل الما
جد كالسيف يزدهى بالصقال
[الشوقيات ١ / ١٨٨]

وأن يؤكد علاقة المدح بالحكمة فى أبيات من قبيل :

- الحق أولى من وليك حرمة
وأحق منك بنصرة وكفاح
فامدح على الحق الرجال ولمهمو
أو خلّ عنك مواقف النصاح
[١ / ١٠٧]

- ومن المدح ما جزى
وأذاع المناقبا
[٤ / ٧٨]

- واذكر الغر آل أيوب وامدح
فمن المدح للرجال جزاء
[١ / ٣١]

- قلم جرى الحقب الطوال فما جرى
يوما بفاحشة ولا بهجاء
يكسو بمدحته الكرام جلالة
ويشيّع الموتى بحسن ثناء
[٣ / ٢٣]

وذلك كله لكى يبرز شوقى الجانب الأخلاق للمديح ، من حيث هو تصوير للفضائل ، فى مقابل الهجاء الذى هو إبراز للنقائص ، فيتجاوب المغزى الحكمى للمديح والهجاء ، على نحو يؤكد تحول حكمة الشاعر إلى مصباح يضيىء للجماعة سبيلها إلى القيم ، فيحق لشوق أن يقول :

وما حطّ من رب القصائد مادحا
وأنزله عن رتبة الشعر هاجيا
فليس البيان الهجو إن كنت ساخطا
ولا هو زور المدح إن كنت راضيا
ولكنْ هدى الله الكريم ووحيه
حملت به المصباح فى الناس هاديا
[٣ / ١٨٢]

٢ ـ ٣

لذلك ـ كله ـ عرّف البارودى الشعر بوصفه لمعة خيالية : «يتألق وميضها فى سماوة الفكر ، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب ، فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان ، فينفث بألوان من الحكمة ، ينبلج بها الحالك ، ويهتدى بدليلها السالك» . [١ / ٥٥] وكما تحدث البارودى عن «حسنات الشعر الحكيم» ، فى مقدمة ديوانه ، صاغ ـ فى نظمه ـ صورة الشاعر الحكيم ، الذى :

له بين مجرى القول آيات حكمة
يدور على آدابها الجدّ والهزل
[٣ / ٥٨]

ورغم مراوغة المجاز فى تعريف البارودى للشعر فإن التعريف ينطوى على دوال لافتة ، تبدأ معها حركة الشعر من هذه «اللمعة الخيالية» التى يقرنها المتصوفة ببوارق الحدس ، ولكنها بوارق الحكمة التى تبدأ ـ عند البارودى ـ من «الفكر» لتنعكس على «القلب» ، فيفيض «اللسان» بنورها الذى ينبلج به الحالك ، ويهتدى بهديه السالك ؛ فكأنها ذلك «المصباح» الذى يحمله الشاعر «فى الناس هاديا» ، فى أبيات شوقى . وكما تقترن هذه الحكمة بالنور، تقترن بالهداية ؛ فلا يتحدث البارودى ـ الشاعر ـ عن نفسه بشىء أقل من :

- ملكت مقاليد الكلام وحكمة
لها كوكب فخم الضياء منير
[٢ / ٥]

- فكيف ينكر قومى فضل بادرتى
وقد سرت حكمى فيهم وأمثالى
[٣ / ١١٢]

- لما قيدتنى لفظة دون حكمة
ولا عزنى قول فملت إلى الدعوى
[٤ / ٢٠٠]

وما كلفى بالشعر إلا لأنه
منار لسار ، أو نكال لأحمق
[٢ / ٣٤٩]

ويتولد الشعر - «منار السارى» - من تلك «اللمعة الخيالية» التى يتألق وميضها فى فكر الشاعر ، ويفيض لألاؤها على لسانه ، فينعكس الوميض واللألاء على قلوب الجماعة ، لينقل إليها نور الهداية الذى تصح به النفوس والأرواح :

إن فى الحكمة البليغة للرو
ح ، غذاء كالطب للأجساد
[١ / ٢٣٦]

ونور المعرفة الذى تتكشف معه أسرار الإنسان والطبيعة على السواء :

فثم علوم لم تفتق كمامها
وثم رموز وحيها غامض السر
[٢ / ٥٦]

ويبدو أن حافظ إبراهيم قد اقترب من السر الذى ينطوى عليه نموذج الشاعر الحكيم عند البارودى ؛ فقد حرص حافظ - فى رثاء أستاذه - على أن يصل البارودى بحكماء الماضى ، خصوصا سليمان (النبى الحكيم) :

مُلك القلوب ، وأنت المستقل به ،
أبقى على الدهر من ملك ابن داود
[٢ / ١٣٩]

والمعرى (الشاعر الحكيم) :

أودى المعرى تقى الشعر مؤمنه
فكاد صرح المعالى بعده يودى
[٢ / ١٤١]

وذلك فى دلالة تتضمن «منار السارى» و«اللمعة» التى تتبعث أشعتها إلى «صحيفة القلب» ، أعنى التضمن الذى يفرض «نور الحكمة» وعنصرها الدلالى المضيىء على سياق المرثية ، فيتكرر لافتا ، تصوغه أبيات من قبيل :

لو أنصفوا أودعوه جوف لؤلؤة
من كنز حكمته لاجوف أخدود

وكفّنوه بدرج من صحائفه
أو واضح من قميص الصبح مقدود

وأنزلوه بأفق من مطالعه
فوق الكواكب لا تحت الجلاميد

وناشدوا الشمس أن تنعى محاسنه
للشرق والغرب والأمصار والبيد
[٢ / ١٤٢]

وكما حرص حافظ إبراهيم ، فى رثاء أستاذه ، أن يتحدث عن «كنز حكمة» البارودى ، حرص - فى لياليه مع سطيح - أن يحدثنا عن حكمة المعرّى ، خصوصا حين يباعد التوحّد بين حافظ والآخرين ، فيخلو إلى اللزوميات ، ينهل من معانيها ، ليروى «من حكم فجر الله ينبوعها فى جوف ذلك الحكيم»[٣٧] . وكما تحدث حافظ عن البارودى وأبى العلاء ، بوصفهما حكيمين ، تحدث عن إسماعيل صبرى وأحمد شوقى ، فى أبيات من قبيل :

وتلونا آيات شوقى وصبرى
فرأينا ما يبهر الأفهاما
ملآ الشرق حكمة وأقاما
فى ثنايا النفوس أنى أقاما
[١ / ٥٦]

ولكن نموذج الشاعر الحكيم يبدو نموذجا مغايرا فى شعر حافظ نفسه ؛ فهو حكيم متميز ، يغالب قلقه هدوء تأمله ، ويصرفه الهم الاجتماعى الآنى عن تأمل المغزى الكونى الذى شغل البارودى وشوقى والزهاوى ، فى قسم لافت من شعرهم . ولذلك يبدو الشاعر ، فى ديوان حافظ ، حكيما يسلط العين على البشر أكثر مما يرقب الطبيعة ، أو يتأمل الكون ، لكنه يظل حكيما نافرا من جهالة قومه ، ساخطا على ماهم عليه من تواكل ، متمردا على ماهم فيه من بؤس ، ساخرا مما ينطوون عليه من تكاسل :

أرى شعبا بمدرجة العوادى
تمخّخ عظمه داءٌ عقام
إذا ماسرّ بالبأساء عام
أطل عليه بالبأساء عام
سرى داء التواكل فيه حتى
تخطّف رزقه ذاك الزحام
قد استعصى على الحكماء منا
كما استعصى على الطب الجذام
[٢ / ٥٥]

ولا غرابة فى أن يخاطب هذا «الحكيم» - النافر ، الساخط ، المتمرد ، الساخر - «الشعر الحكيم» بقوله :

ضعت بين النهى وبين الخيال
يا حكيم النفوس يابن المعالى
ضعت فى الشرق بين قوم هجود
لم يفيقوا وأمة مكسال
قد أذالوك بين أنس وكأس
وغرام بظبية أوغزال
ونسيب ومدحة وهجاء
ورثاء وفتنة وضلال

وحماسٍ أراه فى غير شىء
وصغار يجر ذيل اختيال
[١ / ٢٢٥ – ٢٢٦]

ولقد توقف شوقى فى مقدمة ديوانه الأول (١٨٩٨) ليؤكد أن أسلافه من شعراء العرب كانوا «حكماء لم تغرب عنهم الحقائق الكبرى، ولم يفتهم تقرير المبادىء الاجتماعية العالية». ووصل شوقى نفسه بتراث أسلافه، خصوصا المعرى الذى كان «يصوغ الحقائق فى شعره، ويوعى تجارب الحياة فى منظومه، ويشرح حالات النفس، ويكاد ينال سريرتها»، والعتاهى الذى «كان ... ينشىء الشعر عبرة وموعظة، وحكمة بالغة موقظة»، والمتنبى «صاحب اللواء، والسماء التى ماطاولتها فى البيان سماء».(٣٨)

وكما حاول شوقى استعادة نموذج الشاعر الحكيم وإحياءه، أكّد صلة الشعر بالحكمة، وألحّ على هذا التأكيد، فى عبارات من قبيل:

– «الأمثال والحكم أحسن آداب الأمم».
[أسواق الذهب، ص: ٣]
– «اللسان ... أول من سفر، بين الخالق وبين البشر، ثم فجّر بالحكمة فانفجر، ثم عُلّم الشعر فشعر».
[ص: ١٢٢]
– «الحكمة قوام الخير الخاص ودعامة الخير العام».
[ص: ١٢٢]
– «على كتب السماء تهجى الحكمة الحكماء».
[ص: ٢٣]
– «الحكمة مصباح يهديك حتى فى وضح الصباح».
[ص: ١٢٨]
– «الجميل إلى الجميل يميل، والحكمة تحب الفن الجميل».
[ص: ١٣٣]
– «مثل الشاعر لم يرزقُ الحكمة، كالمغنى: صناعة ولا صوت».
[ص: ١٣٣]
– «لا يزال الشعر عاطلا حتى تزينه الحكمة، ولا تزال الحكمة شاردة حتى يؤديها بيت من الشعر».
[ص: ١٣٤]

ويتسرب هذا الإلحاح من نثر شوقى إلى شعره، ليتحول إلى عنصر دال، يتكرر فى أبيات من قبيل:

– من ضاق بالدنيا فليس حكيمها
إنّ الحكيم بها رحيب الباع
[٣ / ٩٥]

– ووجود يساس والقول فيه
ما يقول القضاة والحكماء
[١ / ٢١]

– تعلّم حكمته الحاضرين
وتسمع فى الغابرين النُطف
[١ / ١٦٠]

– عالجوا الحكمة واستشفوا بها
وانشدوا ما ضلّ منها فى السير
[١ / ١٢٨]

– ولاخلدَ حتى تملأ الدهر حكمةً
على نزلاء الدهر بعدك أو علما
[٣ / ١٤٧]

– والشعر مالم يكن ذكرى وعاطفة
أو حكمة، فهو تقطيع وأوزان
[٢ / ١٠٣]

– اسمع نفائس ما يأتيك من حكمى
وافهمه فهم لبيب ناقد واعى
[٤ / ١٥١]

– علّمت بالقلم الحكيم
وهديت بالنجم الكريم
[١ / ٢١٨]

– وأخرجت حكمة الأجيال خالده
وبيّنتْ للعباد السيف والقلما
[١ / ٢١٥]

– جعلتها شعرا لتلفت الفطن
والشعر للحكمة مذ كان وطن
[٤ / ١٢٥]

– أزف نوابغ الكلم الغوالى
وأهدى حكمتى الشعب الحكيما
[٤ / ٣٣]

– لى دولة الشعر دون العصر واللة
مفاخرى فيها حكمى وامثالى
[٣ / ١٢٦]

وعندما تؤكد هذه الأبيات الصلة بين الشعر والحكمة تستعيد للشعر مكانته، وتبتعث الشاعر الحكيم لترفع من قدره، فتعكّر – من ثم – على نموذج الشاعر المادح الذى يستطعم الوارد والصادر. ويتجاوب مع هذه الأبيات ما يؤكده شوقى، نثرا، فى مقدمة ديوانه، حين يرى «أن إنزال الشعر منزلة تقوم بالمدح، ولا تقوم بغيره، تجزئة يجل عنها ويتبرّأ الشعراء منها». ولذلك يستبدل شوقى، فى مقدمة ديوانه، الحكمة بالمدح، فيؤكّد أن هناك مَلِكا كبيرا، هو الكون، ما خلق الشاعر إلّا ليتغنى بمدحه، ويتفنن بوصفه، ذاهبا كل مذهب، بقصائد فيها:

من كل بيت كآى الله تسكنه
حقيقة من خيال الشعر غرّاء
[٢ / ٧]

قد يختلف معنى «الحقيقة» و«الخيال» اللذين يتحدث عنهما شوقى ، فى بيته ، عن «الحق» و«الخيال» اللذين تحدث عنهما ابن عربى ، مثلا ، فى بيتيه [٣٩] :

إنما الـــسكون خـــيـــال
وهو حق فى الحقـــيـــقـــة
والـــذى يـــفـــهـــم هـــذا
حـــاز أسرار الـــطـــريـــقـــة

وهو اختلاف يرجع إلى طبيعة الفارق بين «رؤيا» ابن عربى ، المتصوف صاحب الكشف ، و«رؤية» شوقى ، المتأمل محب الحكمة ، ولكن يظل «الخيال» ، عند شوقى ، قرين الحقيقة ، من حيث هو كساؤها الذى تتجلى فيه ، ومن حيث هو مجلاها الذى يخفف وقعها على الأسماع والأفئدة . ولقد قال شوقى : «الحقيقة ثقيلة فاستعيروا لحقائق العلم خفة البيان» [أسواق الذهب ص : ٢٣] ، مثلما قال الزهاوى :

إنما الشعر فى الحقيـقة أصل
والخيـــالات كـــلـــهـــا أثواب
[ص : ٦٩٦]

ولقد زعمت عصبةٌ ، فيما يقول شوقى ، أن أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة بواد : «فكلما كان بعيدا عن الواقع ، منحرفا عن المحسوس ، مجانبا للمحتمل ، كان أدنى فى اعتقادهم إلى الخيال ، وأجمع للجلال والجمال» . وليس الشعر كذلك فى حكمة شوقى . إنه قرين تأمل النظام الذى يحكم حركة الكون ، وغايته الكشف عن الحقيقة التى ترقى بالإنسان عن المنافع الزائلة فى الحياة الدنيا . وليس خيال الشعراء الحكماء من قبيل العالم المناقض للحقيقة ، بل العالم الذى :

تأوى الحقيقة منه والحقوق إلى
ركـن بَنَاه من الأخلاق بَنَّاءُ
[٢ / ٦]

ولا ترتبط غاية الشعر النهائية ، فى حكمة شوقى ، بحاجات العمران المادى «الذى تتوقف عليه سعادة الإنسان ، فى هذه الحياة الدنيا» ؛ ذلك لأن الشعر «من كماليات العمران الأدبى الذى تسأم النفس عنده الحقيقة المجسّدة ، والمادة المجرّدة ، وتميل فى بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم إلى آخر ، ومن فضاء إلى سواه» . هذه الثنائية التى يتعارض فيها العمران المادى مع العمران الأدبى ، وتتعارض فيها الحقيقة المادية المجسّدة مع الحقيقة الروحانية المجرّدة ، ثنائية مطلقة فى حكمة شوقى ، تقترن بتعارض العقل مع الهوى ، والروح مع الجسد ، فى الحكمة القديمة ؛ ولكنها تتجاوب ، فى هذا السياق ، مع ثنائية أخرى ؛ ترتبط بالتباعد عن الحياة الدنيا لإدراك عللها ، وذلك من خلال لون من التحليق يدرك العقل فيه مانأى ، كما يقول البارودى ، أو من خلال لون من التحليق يتباعد فيه الشاعر عن هذه الحياة ليتعرف مغزاها ، ويأتى بأنبائها ، كأنه «هدهد سليمان» ، لو لجأنا إلى استعارة شوقى الأساسية فى «شيطان بنتاءور» . ويقلّب الشاعر الحكيم عينيه ، فى هذا التحليق ، وهو يجوب ما بين السموات والأرض ، بعد أن اتخذ الخيال له براقا ، فينفسح له مجال التخيل ، «ويتسع له مكان القول ، ويستفيد علما لا تحويه الكتب ، ولا توعيه صدور العلماء» . ويغدو الشعر ـ فى النهاية ـ تأملا «لا يخرج عن كونه أخباراً وحكمة ، وهما لا يكونان إلا من علم مجرّب» [٤٠] .

٣ ـ ١

وعندما يتحد الشاعر بهذا «العلم المجرّب» ، ويتحد الشعر بهذا «العلم» الذى لا تحويه الكتب ولا صدور العلماء ، يتصل كلاهما بنوع خاص من الحقيقة ، هى مصدر القيمة التى تبتعث النموذج الأول للشعر الحكمة ، والشاعر الحكيم ، فتتفتح ملكات الشاعر لالتقاط العبرة التى تنطوى عليها الأشياء ، واستخلاص المغزى الذى تقترن به حركة الكائنات ، ويترسخ فى الشاعر إيمان أشبه بإيمان الرسل ، أعنى إيمانا يغدو معه الشعر قدرا مقدورا ، يحمله صاحبه كأنه الرسالة ، أو النبوءة ، لا يملك فكاكا منها بعد أن :

أمـر الـلـه بـالحـقـيـقـة والحكـ
ـمـة فـالـتـفـتـا على صولجانه
[الشوقيات ٢ / ٩١]

ولكن تعود «الحقيقة» و«الحكمة» لتبرزا فى سياق متجاوب العناصر ، يتناغم فيه «صولجان» الشعر مع «صمصام» الحكمة ، فى أبيات الرصافى :

لعمرك إن الشعر صمصام حكمة
وإن النهى معدودة من قيونه
إذا جننى لـيـل الشكوك سللته
عـلـيـه ففرّاه بفجر يقينه
تقوم مقام الدمع لى نفثاته
إذا الدهر أبكانى بريب منونه
وأجـعـلـه لـلـكـون مراة عبرة
فـيـظـهـر لى فيها خيال شؤونه
فأبصر أسرار الزمان التى انطوت
بما دار فى الأحقاب من منجنونه
[١ / ٥٤٦]

ويبدو الشعر ، فى هذه الأبيات ، قرين المعرفة التى تتصل بالنهى ، أو ـ على نحو أكثر حرفية ـ قرين المعرفة التى تصنعها العقول (= النهى) كما يصنع الصُّناع (= القيون) السيف الصارم اللامع الذى لا ينثنى (= الصمصام) . وكما يتصل «صمصام

الحكمة » بالمعرفة ، فى هذه الأبيات ، ترتد المعرفة إلى تجارب الشاعر الحكيم ، حيث يسبر العقل أسرار الزمان ، ويكشف التأمل عبرة الكون ، فتنعكس الأسرار والعبرة على مرآة الشعر ، لتغدو الحكمة سلاحا يواجه نوائب الدهر ، ويفرى ليل الشكوك .

ويسطع «صمصام الحكمة » ، فى الأبيات ، على نحو يذكر بهاؤه بتلك «اللمعة الخيالية » التى ضاءت حكمتها ، فى شعر البارودى ، فكانت كوكبا «فخم الضياء منيراً » . ويقترن «صمصام الحكمة » ، فى هذا السياق ، بالحقيقة التى تسطع فى حياة الشاعر ، كالمصباح ، فتنقل النور منه إلى الآخرين حوله ، فيذكرنا «صمصام الحكمة » بما قاله شوقى : «الحكمة مصباح يهديك حتى فى وضح النهار » . وعندما يتجاوب «الصمصام » مع «المصباح » يقترن الشعر بالمبدأ المستصفى ، فى بيتى الزهاوى :

الشعر مبدئى الذى استصفيته
والشعر دينى فى الحياة ومذهبى
والشعر مصباح أزيل بضوئه
ما فى ليالى محنتى من غيهب
[ص : ٥٦٤]

وينطوى تشبيه «المصباح » على دلالتين متداخلتين ، فى هذا السياق . تقترن أولاهما بنور المعرفة التى تضيئ للشاعر حياته ، وتضيئ للآخرين حياتهم ، فيكشف الشعر ـ كالمصباح ـ أسرار الزمان وعبرة الكون وطبيعة الإنسان ، على المستويين العام والخاص :

ولرب قافية كمؤتلق السنا
يجلو الشكوك يقينها المحوض
[الرصافى ٢ / ٣٠٧]

وتقترن الدلالة الثانية بآثار أخلاقية ، يتحول فيها نور المعرفة إلى منار ، يهدى خطى السائرين ، فيكشف الشعر ـ كالمصباح ـ معالم الطريق الذى يسلكه الفرد والجماعة :

فبنوره فى كل جنح نهتدى
وبهديه فى كل خطب نقتدى
[البارودى ١ / ١٨٢]

وقد ينسرب بعد علوى ، يقترن بوحى قُدسى ، فى الدلالتين المتداخلتين لتشبيه المصباح ، فتأتلف «الحقيقة » و «الحكمة » ، بعد أن أمر الله بهما فكانتا على «صولجان » الشاعر ، ليغدو الشعر :

... هدى الله الكريم ووحيه
حملت به المصباح فى الناس هاديا
[الشوقيات ٣ / ١٨٢]

وقد يسيطر بعد إنسانى على دلالتى التشبيه ؛ فيظل «المصباح » قرين تأمل عقلى ، لشاعر يقول عن نفسه :

إنى أنا المصباح ، لست بضائع
حتى أكون فراشة المصباح
[الشوقيات ١ / ١٠٨]

أو يقول لغيره :

بكفيك مصباح من العلم ساطع
به لعقول الناشئين تنير
[الزهاوى : ١٦٨]

ولكن يكشف كلا القولين عن مكابدة الشعراء الحكماء ، فى تعرف الحقيقة ، خصوصا عندما تخايلهم هذه الحقيقة فتجعلهم :

يتوهجون ويطفأون كأنهم
سرج بمعترك الرياح الأربع
[الشوقيات ٢ / ٦١]

وقد يتجاور البعدان الدلاليان ، فى النهاية ، تجاور التأمل والوحى ، فى رثاء الزهاوى لأحمد شوقى :

قد كنت أول شاعر بثّ الهدى
للناس فيما جاء من ألواح
ياكوكبا قد كاد يمحو نوره
صدأ الدُجَى أحسن به من ماح
وقد انطفأت وما هنالك موجب
إلا نفاد الزيت فى المصباح
[ص ٦١٢]

ويظل تشبيه «المصباح » ـ فى تقلب دلالاته ـ قرين «الحقيقة » التى التفت مع «الحكمة » على «صولجان » الشعر . أو الشاعر . لتتكرر مقترنة بالحق ، ملحة دالة . فى أبيات مثل :

ـ إذا أنا قصّدتُ القصيد فليس لى
به غير تبيان الحقيقة مقصد
[الرصافى ١ / ٢١٢]

ـ وأنشدته يجلو الحقيقة بالنهى
ويكشف عن وجه الصواب قناعا
[الرصافى ١ / ٣٥٦]

ـ لذاك جعلت الحق نصب مقاصدى
وصيرّت سر الرأى فى أمره جهرا
[الرصافى ١ / ١٤٢]

ـ والشعر ليس بنافع إنشاده
حتى يكون عن الحقيقة معربا
[الرصافى ٢ / ١٣٩]

ـ تعودت إنشادى القريض المهذبا
ونزهت نفسى فيه أن أتكذبا

ومن أجل حب للحقيقة لم أكن
مع الزمن الغاوى إذا ما تقلّبا
[الرصافى ٢ / ٦٥٤]

- عفاء على الدنيا إذا المرء لم يعش
بها بطلا يحمى الحقيقة شدّه
[البارودى ١ / ١٩٣]

- أنا فى حياتى بالحقيقة مغرم
وأقولها جهرا على الأشهاد
[الزهاوى / ٥٢٥]

- وسأبقى على الحقيقة بحا
ثا وإن هاض من جناحى كلالى
[الزهاوى / ٥٨٨]

- الشعر حر يقول
الذى يرى الحق فيه
يقرّب الحق إن قا
له إلى سامعيه
وليس يجنح يوما
عن الطريق النزيه
[الزهاوى / ٣٤٠]

- إن الذى خلق الحقيقة علقما
لم يُخل من أهل الحقيقة جيلا
ولربما قتل الغرام رجالها
قُتِل الغرام كم استباح قتيلا
أو كل من حامى عن الحق اقتنى
عند السواد ضغائنا وذحولا ؟!
[الشوقيات ١ / ١٨١]

- لم تثر أمة إلى الحق إلا
بهدى الشعر أو خطى شيطانه
[الشوقيات ٢ / ٢٩١]

- بنى الأرض هل من سامع فأبثه
حديث بصير بالحقيقة عالم
[الرصافى ١ / ٣٩٨]

- صف الحقيقة للشبان ياقلمى
فكل ظنى أن الوقت قد حانا
. . . .
. . . .
كن بالحقيقة مجهارا وإن جرحت
وأعلن السر كل السر إعلانا
إذا وعى الناس ما تبديه من حكم
أبوا إليك زرافات ووحدانا
[الزهاوى : ٢٨٩]

وكما يتجاوب التكرار الملح للحقيقة والحق - فى مثل هذه الأبيات ، وغيرها - مع تشبيه الشاعر بالمصباح ، من حيث علاقته بالجماعة ، يؤكد التكرار البعد الأخلاقى من حكمة الشاعر . ولكن تتحول الحكمة - فى بعدها الأخلاقى - إلى «حُكْم» قاطع ، يغدو معه الشعر «صمصام حكمة» ، يفرض على البشر سبيل السلوك ، بفعل ما فيه من سطوة على النفوس . وعندئذ يتجاوب بيت حافظ إبراهيم :

فنى الشعر حثّ الطامحين إلى العلا
وفى الشعر زهد الناسك المتورِّع
[١ / ١١٩]

مع بيت الزهاوى :

تنشقف الأخلاق راشدة به
وبغيره الأخلاق لا تتشقف
[ص ٥٨٣]

لينسج الرصافى صورة الشاعر الحكيم ، من عناصر أخلاقية لافتة ، على النحو التالى :

وما ينفعُ الشعرُ الذى أنا قائل
إذا لم أكن للقوم فى النفع ساعيا
ولست على شعرى أرومُ مثوبةً
ولكن نُصحَ القوم جُلُّ مراميا
وما الشعر إلا أن يكون نصيحةً
تنشّط كسلانا وتنهض ثاويا
وليس سَرِىُّ القوم من كان شاعرا
ولكن سرىُّ القوم من كان هاديا
فعلَّمهم كيف التقدمُ فى العُلى
ومن أىِّ طُرْق يبتغون المعاليا
وأبلى جديد الغىِّ منهم برشده
وجدَّد رشداً عندهم كان باليا
وسافر عنهم رائدا خصب نفعهم
يشقّ الطوامى أو يجوب المواميا
وإن أفسدتهم خطةٌ قام مصلحا
وإن لدغتهم فتنةٌ قام راقيا
[١ / ٣٥٢ - ٣٥٣]

ويؤكد هذا التجاوب ، بين الشعراء الثلاثة ، البعد الخلقى للحق والحقيقة ، فى رسالة الشاعر ، فيؤكد - من ثم - ما سبق أن صاغه البارودى ، نثرا ، فى مقدمة ديوانه ، عندما قال «ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس ، وتدريب الأفهام ، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق ، لكان قد بلغ الغاية التى ليس وراءها لذى رغبة مسرح» [١ / ٥٦] .

٣ - ٢

وإذا رددنا البعد الأخلاقى للحكمة على بعدها المعرفى ، وفهمنا البعدين فى سياق تتجاوب فيه حكمة الشاعر مع حكمة الأنبياء ،

تجلّت القيمة المطلقة للشعر ، من حيث علاقته بالإنسان والزمان ، وتحوّل «حُكْم» الشعر الذى يصدر عن شاعر متعين فى زمان متعيّن إلى حُكم أزلى مطلق ، يتجاوز الزمان والإنسان والمكان . ومن هذا المنظور تتحددأهمية قصيدة البارودى ، تلك التى تبدو كأنها أول «بيان شعرى» لشعراء الإحياء :

للشِّعْر فى الدَّهر حُكْمٌ لا يغيّره
ما بالحوادث من نَقْصٍ وتغيير
يسمو بقوم ، ويَهْوِى آخرون به
كالدهر يجرى بميسورٍ ومعسور
له أوابدُ ، لا تنفك سائرة
فى الأرض ما بين إدلاج وتهجير
مِنْ كُلِّ عَائِرَةٍ تَسْتَنُّ فى طَلَقٍ
يغتال بالْبُهْرِ أنفاس المحاضير
تجرى مع الشمس فى تيار كهربة
على إطار من الأضواء مسعور
تطارد البرق إنْ مرّتْ ، وتتركه
فى جَوْشنٍ من حبيك المُزْن مَزْرُور
صحائفُ لم تزل تتلى بألسنة
للدهر فى كلِّ نادٍ منه معمور
يُزْهى به كُلُّ سامٍ فى أرومته
ويَتّقى البأس منها كلُّ مغمور
فكم بها رَسَخَتْ أركان مملكةٍ
وكمْ بها خَمَدَتْ أنفاسُ مغرور
والشعر ديوانُ أخلاق يلوح به
ما خطّه الفكرُ من بَحْثٍ وتنقير
كم شاد مجدا ، وكم أودى بمنقبةٍ
رَفْعا وخفضا بمَرْجُوٍّ ومَحْذُور
أبقى زُهيرٌ به ماشاده هَرِمٌ
مِنِ الفخار حديثا جِدَّ مأثور
وفَلَّ جَرْول غَرْبَ الزبرقان به
فباء منه بصدع غير مجبور
أخزى جريرٌ بـــه حىَّ النُّمَيْر ، فما
عادوا بغير حديث منه مشهور
لولا أبو الطيب المأثور منطقُه
ما سار فى الدهر يوما ذِكر كافور
[٢ / ١٤٩ ــ ١٥٣]

ومن السهل أن نلاحظ القيمة المطلقة التى تضفيها قصيدة البارودى ــ وقد أوردتها كاملة ــ على «حُكْم» الشعر ، من حيث هو حكم ثابت ، متعال ، مطلق ، يتأبى على النقص والتغيير. ولذلك يقترن الأثر الذى يحدثه الشعر فى الآخرين بقدرة الدهر على تغيير مصائر الكائنات . ولكن تتجاوز فاعلية حكم الشعر ــ فى القصيدة ــ حدود الزمان والمكان ، لتهيمن على حياة الإنسان . وتنطوى هذه الفاعلية على قوة كونية ، تجرى مع الشمس ، أو تطارد البرق ، فتغدو قوة مطلقة ، تسيطر على الدهر نفسه ، لينطق آثارها ، كأنه وسيط من وسائطها ؛ فينتقل حكم الشعر من الدهر إلى الإنسان ، ليصبح مبعثا على الزهو ، أو حافزا على الخوف ، ومصدرا لعمران الأرض بالخير ، أو مصدرا لإخماد أنفاس الشر .

وتدخل قصائد الشعر وصحائفه فى ثنائية متعارضة دالة ، طرفاها : «الحكم» المطلق للشعر وزمانه الدهرىّ الأزلى من ناحية ، والنسبية المطلقة للإنسان وزمانه المتعين المحدود من ناحية أخرى ؛ وذلك ليقترن الطرف الأول بالثبات ، ويقترن الطرف الثانى بالتغيرّ .

وتقترن قصائد الشعر ــ فى هذه الثنائية ــ بحركة العناصر الفاعلة فى الطبيعة ، مثل الشمس والبرق والسحاب الممطر ، بكل ما يتصل بها من مدلولات الخصب ، وذلك لتغدو «القصيدة» نفسها ، فى سياق مقارب :

كالبرق فى عَجَلٍ ، والرعد فى زَجَلٍ
والغيث فى هَلَلٍ ، والسّيل فى هَمَلٍ
[٣ / ١٣٢]

وتنطوى صورة الشاعر الحكيم ، المضمنة فى الأبيات ، على بعد كونى ، يقارب بينها وبين تخوم الأسطورة ؛ فيتجاوب البعدان المعرفى والأخلاقى لحكمة الشاعر مع عناصر إخصاب كونى ، ترتبط بالخلق والتجدد ، على نحو يتجاوب معه حُكْم الشعر وعناصر الإخصاب فى القصيدة ، ليتشكل من كليهما نموذج الشاعر الحكيم ، فى هذه الصورة اللافتة ، من قصيدة أخرى للبارودى :

له البَلْجةُ الغرّاء يسرى شعاعُها
إذا غام أفقُ الفهم ، والتبس الأمرُ
تزاحم أفواهُ الكلام بصدره
فلو غَصَّ من صوت لكان لها هدر
له قَلَم لولا غزارة فكره
لجفت لديه السحب ، أو نفد البحر
إذا اختمرت بالليل لمةُ رأسه
تفجّر من أطراف لمتها الفجر
[٢ / ٦٨]

وليس من المهم أن نتوقف ــ تفصيلا ــ عند المدلول الأسطورى لهذه الصورة ، بل الأهم أن نلتفت إلى دلالتها المعرفية والأخلاقية على السواء ، تلك الدلالة التى تتواشج فيها عناصر الضوء ، تواشج البلجة الغراء والشعاع والفجر ، لتقابل هذه العناصر المضيئة الظلمة المقترنة بغيم الفهم والتباس الأمر وليل الجهل ؛ فتقترن الحكمة بنور المعرفة ومنارة الأخلاق على السواء ، ويتصل كلاهما ــ المعرفة والأخلاق ــ بقدرة أسطورية يتميز بها الشاعر الحكيم عن الآخرين ، أعنى التميز الذى يصل حركة الشاعر ، وحركة القصيدة بالمثل ، بالحركة الفاعلة لعناصر الإخصاب فى الطبيعة ؛ والتميز الذى يصل بقية البشر ، ممن يتلقون القصيدة ، بحركة منفعلة ، لعناصر تتحول إلى مفعولات للحركة الفاعلة .

وطبيعى أن تقترن حكمة الشاعر ـ فى هذا السياق ـ بكوكب «فخم الضياء منير»، أو «منار السارى». ولكن ترفعنا حركة السياق نفسها، من «المنار» الأرضى إلى «الكوكب» السماوى؛ فتقترن القصيدة بالبرق، والرعد، والغيث، والسيل. وعندئذ يتحول نموذج الشاعر الحكيم نفسه، وينتقل من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى، فيقترب من نموذج «الخضر»، ناقل المعرفة وحامل الخصب، صاحب موسى النبى، ذلك الذى تخضرّ الأرض تحته أينما حلّ؛ ليقول البارودى عن نفسه، فى قصيدة أخرى:

بلغت مدى خمسين، وازددت سبعة
جعلتُ بها أمشى على قدم الخضر
[٢ / ١٦]

وعندما يهبط طرفا الثنائية الدالة، فى قصيدة البارودى، من حركة العناصر والأفلاك، فى السماء، إلى حركة الإنسان فى الأرض، ليتعارض الإنسان مع الإنسان، تتجلى الثنائية عن تعارض مغاير؛ طرفاه: حكمة الشاعر، وغرور السلطان. وإذا تجاوبت «أركان مملكة» مع «كل سام أرومته»، فى هذا المستوى من التعارض، يتجاوب «الشعر» مع «كل مغمور يتق البأس» من «أنفاس مغرور»، ولكنه التجاوب الذى يجعل الشاعر طرفا يتضاد مع غرور السلطان؛ على نحو يذكرٌ ـ مثلا ـ بالتضاد بين «الحكيم بيدبا» و«الملك دبشليم»، فى «كليلة ودمنة»، أو بالتضاد الذى ينطوى عليه بيت الرصافى:

إن المتوّج فوق عرش ذكائه
يعلو المتوّج فوق عرش سريره
[٢ / ١١٩]

ويغدو الشاعر الحكيم، فى هذا التعارض الأخير، أقوى من الممالك، أو المغرورين من طغاتها؛ فيرسِّخ «حُكْمه» أركان ممالك العدل، وتدمّر «حكمته» أركان ممالك الشر، فتخمد أنفاس كل حاكم مغرور.

ويتحدد البعد الأخلاقى لحكم الشاعر، فى علاقة الإنسان بالإنسان، ليصبح الشعر «ديوان أخلاق»، يصوغه الفكر، بعد بحث وتنقير؛ ليتعارض الشاعر مع الآخرين، تعارض المشرِّع والمشرَّع لهم، أو تعارض العقل والهوى، وأخيرا تعارض العارف وطالبى المعرفة. وعندما يرفع التعارض الشاعر بالقياس إلى الآخرين، يكتسب ما يعكسه فكر الشاعر ـ فى «ديوان الأخلاق» ـ طابعا مطلقا، يقترن بالحكم الدهرى للشعر، وزمانه الأزلى، فى مقابل تغير الإنسان وفناء عالمه.

وعندئذ يذهب الدهر بالأصل الإنسانى المتعين الذى عكسته مرآة الشعر ـ أو «ديوان الأخلاق» ـ ويُبقى الشعر على الصورة المنعكسة لهذا الأصل. وكما يصيب التغيرُ الأصلَ بعوارض الذبول وعوامل الفناء، تبقى الصورة على حالها، فى الشعر، تتأبى على التغير، وتقاوم الفناء. هكذا أبقى حُكْم شعر زهير (حكيم القبيلة) على هَرِم ابن سنان (سيد القبيلة) الذى ذهب به الدهر، وحفظ حكم الشعر انكسار الزبرقان (الثرى) أمام الحطيئة (الفقير)، مثلما أبقى حكم الشعر على خزى بنى نمير (القبيلة) فى مواجهة جرير (الفرد)، وضآلة كافور (السلطان) بالقياس إلى المتنبى (الشاعر)؛ فلا يثبت ـ فى النهاية ـ سوى حُكْم الشعر، ذلك الذى لا يغيّره ما بالحوادث من نقض وتغيير.

وتتكرر هذه الدلالة، فى شعر البارودى، ولكن ينسرب خلود الشعر، وثبات حكمه المطلق، ليعدى الشاعر؛ فيتحول الشاعر ـ بدوره ـ إلى كائن تخلّده كلماته، مثلما تخلّد قصائده صور كل ما تعكسه. ولا غرابة لو انعكس التشبيه؛ فيقيس البارودى خلود الأهرام ـ فى الدهر ـ إلى «خلود الدرارى والأوابد» من شعره، [٢ / ٦١] فالمهم أن يتكرر هذا العنصر الدال:

... قولى باقٍ على الأحقاب
[١ / ١٠٥]

ـ سيبقى به ذكرى على الدهر خالدا
وذكر الفتى بعد الممات خلوده
[١ / ٢٣٨]

ـ سيذكرنى بالشعر من لم يلاقنى
وذكر الفتى بعد الممات من العمر
[٢ / ١٧]

ـ وما مات من أبقى على الدهر فاضلا
يؤلف أشتات المعالى ويجمع
[٢ / ٢٤٧]

ـ وما مات من أبقاك تهتف باسمه
وتذكر عنه صالحات المناقب
[١ / ١٣٥]

ـ إذا قلت بيتاً سار فى الدهر ذكره
مسير الحيا ما بين غرب ومشرق
[٢ / ٣٤٩]

ـ ولى من الشعر آيات مفصلة
تلوح فى وجنة الأيام كالخال
[٣ / ١١٤]

ـ تبلى العظام، ويبقى ذكره أبدا
فى كل عصر له سجع وترنام
[٣ / ٤٨١]

لنقل ـ مع البارودى ـ إن «خلود» الشعر قرين قدرة الشاعر على أن يضم «شتات الكون فى بعض أحرف» [٢ / ٢٨٠]. ولكن هذه القدرة قرينة حكمة يقرّ لها بالمعجزات الأنس والجان [٣ / ٣٣]؛ ذلك لأنها قادرة على أن تبث الحياة فى الأشياء والكائنات، أو تشيع الدمار فى أعتى الأشياء؛ فهى ـ من ناحية ـ «تفيئ على الدنيا» بكل ما يعمرها ويكملها [٢ / ١٧]، ولو

تليت ـ من ناحية أخرى ـ على جبل «لانهار فى الدوّ ريده» [١ / ٢٣١].

إن الشعر الحكمة قوة خير مطلقة ، فى هذا السياق، تبعث الخصب وتنفى الجدب ، وتقترن بما يشيع الحياة أو يهيج النماء ، وإذا كانت القصائد ـ عند البارودى ـ تتحرك على الأرض ما بين الإدلاج والتهجير ، أو الليل والنهار ، لتعمر كل ناد وتشيد كل مجد ، وتتحرك ما بين النور والظلمة ، فى السماء ، فتجرى مع الشمس لتنشر على الأرض إطاراً متقداً من الأضواء ، وتطارد البرق لتسكنه السحاب المثقل بالمطر ، تغدو هذه القصائد نفسها ، عند شوقى ، قرينة خصب الأرض وفتوة الزمان ، على نحو لا يتعارض فيه خصب الشعر مع جدب الأرض فحسب ، بل يتجاوز الشعر قدرة الربيع المقترنة بتجدد الكائنات :

أين نور الربيع من زهر الشعـ
ـر إذا ما استوى على أفنانه
سرمد الحسن والبشاشة مهما
تلتمسه تجده فى إبانه
حسن فى أوانه كل شئ
وجمال القريض بعد أوانه
مَلَكٌ ظِلُّهُ على ربوة الخلـ
ـد ، وكرسيُّهُ على خلجانه
أمر اللهُ بالحقيقة والحكمة
فالتقتا على صولجانه

[الشوقيات ٢ / ١٩١]

ويعود «الشعر» ليقترن بالثبات ، فى هذه الثنائية الجديدة، فى مقابل الربيع الذى يقترن بالتغير . ويبدو «ربيع الشعر» سرمدياً ، يتجاوز تقلب الزمان وتبدل المكان ، أما «ربيع الطبيعة» فيظل عارضاً ، عابراً ، لا يدوم ، إذ يدركه ما يدرك الحوادث من نقض وتغيير ، فلا يخلد ـ فى الكون ـ سوى ذلك المَلَك (الشعر) الذى تلتف «الحقيقة» و«الحكمة» على صولجانه . ولا غرابة فى ذلك فللشعر رتبة «لا يجهلها إلا من جفا طبعه ، ونبا عن قبول الحكمة سمعه» ، فيما يقول البارودى [١ / ٥٨] .

٣ ـ ٣

إن ارتباط الشعر بالحكمة ـ على هذا النحو ـ ينطوى على أبعاد دالة ، لأن هذا الارتباط لا يعيد للشاعر أهميته فحسب ، بل يقرن هذه الأهمية بمجموعة من الأدوار التى يؤديها الشاعر فى حياة الجماعة . وكما يؤكد هذا الارتباط الأهمية المعرفية للشعر ، من حيث هو وسيلة أساسية فى تعرف الحقيقة ، يؤكد هذا الارتباط أهمية أخلاقية ، يغدو معها الشعر مصدراً للقيم وموجهاً لها . وعندما تتجاوب الأهمية المعرفية مع الأهمية الأخلاقية يغدو الشعر كشفاً وتأملاً ، وتشريعاً وتعليماً على السواء .

ويرتبط الشعر بالكشف ، من حيث هو فعل تخيلى ، تتآلف فيه الفطنة مع البصيرة ، ويتآزر فيه العقل مع الخيال ، ويتجاوب فيه الشعور مع الوحى ، ليغدو الشعر لونا من تعرف الحقيقة ، بمعنى أقرب إلى معناها الدينى . قد تهبط هذه الحقيقة على الشاعر كما يهبط الوحى ، أو تتجلى كما تتجلى اللوامع التى تفيض على المخيلة ، لكنها تقترن بلحظات كشف ، ينجلى فيها الغيب ، فتضيىء الماضى والمستقبل :

وللشعر عين لو نظرت بنورها
إلى الغيب لاستشففت ما فى بطونه
وأذن لو استصغيتها نحو كاتم
سمعت بها منه حديث قرونه

[الرصافى ١ / ٥٤٧]

هذه العين التى ينظر الشاعر بنورها إلى الغيب ، وهذه الأذن التى يسمع بها الشاعر حديث القرون ، هى المخيلة التى تضع الشاعر فى حضرة الحقيقة ، ليسمع صوتها ويرى أقطارها ، فتصبح له نبوة بالأشياء . وقد حدثنا محبو الحكمة من فلاسفة الإسلام عن إشراقات المخيلة ، إذا صادفت نفساً شفافة ، وكيف يمكن للإنسان الحكيم أن يجول بهذه القوة ، فى ساعة واحدة من الزمان ، فى المشرق والمغرب ، والبر والبحر ، والسهل والجبل ، وفضاء الأفلاك وسعة السماوات ، «ويتخيّل من الزمان الماضى وبدء كون العالم ، ويتخيل فناء العالم»[٤١] .

وقد وصل الفارابى بين النبوة والمخيلة ليبرر حكمة النبى التى تهبط من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى ، ويميزها عن حكمة الفيلسوف التى تصعد من الملأ الأدنى إلى الملأ الأعلى ، وذلك على أساس أن الإنسان ـ الذى تبلغ قوة المخيّلة ، عنده ، نهاية الكمال ـ «يقبل فى يقظته عن العقل الفعّال الجزئيات الحاضرة والمستقبلة ... ويراها ، فيكون له بما قبله نبوة بالأشياء الإلهية»[٤٢] .

والشاعر الإحيائى ، فيما يرى نفسه ، فى بعض سياقات قصائده ، أشبه ـ بمعنى من المعانى ـ بهذا النبى الذى يتحدث عنه الفارابى . إنه حكيم صاحب بصيرة ، ترفعه المخيلة ـ كالبراق ـ إلى العلا ، فيرى مالا عين رأت ، ويسمع مالا أذن سمعت، أو تنعكس الحقيقة على مخيلته ، فى أحوال صفائها ، كما ينعكس النور على المرآة لصقيلة ، فينكشف الغطاء عن سمعه وبصره ، ليبدو الشاعر كائناً :

ـ بعيد مجال الفكر لو خال خيلة
أراك بظهر الغيب ماالدهر فاعل

[البارودى ٣ / ٧١]

ـ له تحت أستار الغيوب ، وفوقها
عيون ترى الأشياء ، لاوهم واهم

[البارودى ٣ / ٣٠٠]

إن مخيلة هذا الشاعر :

لها من وراء الغيب أذن سميعة
وعين ترى مالا يراه بصير

[البارودى ٢ / ٣١]

ذلك لأنها مخيلة تعمل فى خدمة الحكمة التى توحّد بين وجود الشاعر وظهور الحقيقة ، فيبدو الشاعر نفسه بمثابة مجلى من مجاليها :

أنت الحقيقة إن تحجّب شخصها
فلها على مرّ الزمان ظهور
[الشوقيات ٣ / ٧١]

ولا يوصف هذا الشاعر بوصف أقل مما وصف به شوقى فيكتور هوجو :

كُشِفَ الغطاء له ، فكلُّ عبارة
فى طيّها للقارئين ضمير
[٣ / ٧١]

أو يخاطب بأقل مما خاطب به حافظ إبراهيم شكسبير :

نظرت بعين الغيب فى كل أمة
وفى كل عصر ثم أنشأت تحكم
فلم تخطئ المرمى ولا غرو إن دنت
لك الغاية القصوى فإنك ملهم
[١ / ٦٦ - ٦٧]

وعندما يغدو الشاعر «ملهماً» ويغدو الشعر «هدى الله الكريم وحيه» تتجاوب دلالة ما قاله شوقى

وسماء وحى الشعر من متدفق
سلس على نول السماء محوك
[٢ / ٨٣]

مع دلالة أبيات الزهاوى :

- أرى الشعر بعد الوحى أكرم هابطا
من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنَى
[ص : ٢٧٠]

- وهو إلى الوحى يمْـ
ـتُ من قديم بالنسب
[ص : ٥٥٨]

- ويكشف الحق إن الحقْـ
ـقُ عن العين احتجب
[ص : ٥٥٧]

- ما نظمت القريض إلا بإلها
م جديد من السماء لنفسى
[ص : ٤٣٦]

ليتجاوز الشاعر مرتبة البشر العاديين ، فى هذه الدلالة ؛ فيبدو «أسمى من البشر» [الزهاوى / ٥٤٥] ، لما يهبط عليه من وحى ، وما ينجلى له من كشف ، وما ينطوى عليه من إلهام .

وعندما يقترن الشعر بالحقيقة الهابطة من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى ، فى هذا البعد الدلالى ، يتخذ الشعر والشاعر بصورة «الطائر» ، ذلك الرمز المعرفى الذى يحمل الحقيقة هابطا بها من الأعلى إلى الأدنى ، ومن المقدس إلى الدنيوى ، أو يصعد ساعيا وراءها ، ليصل بين البشر والأنبياء ، وبين الأنبياء والآلهة ، فيحمل البشرى والعلامة ، فى صعوده وهبوطه ، مثلما فعل «الهدهد» مع «سليمان» ، و «الحمامة» مع «نوح» ، و «البراق» مع «النبى» فى «الإسراء» (ولنتذكر «الهدهد» والنسر المعمر - «لُبد» - الروح الأكبر فى «شيطان بنتاءور» ، إذ يصعد الأول مع الثانى ليأخذ «الحكمة الغرّاء») .

والشعر - فى هذا السياق - قرين الفن الذى يسمو بالأرواح «إلى عالم اللطف وأقطار الصفاء» ، لكنه يعود بهذه الأرواح إلى الأرض ، كما يعود «طير الله» :

هو طير الله فى ربوته
يبعث الماء إليه والغذاء
روّح الله على الدنيا به
فهى مثل الدار ، والفن الفناء
تكتسى منه ومن آذاره
نفحة الطيب وإشراق البهاء
يرسل الله به الرسل على
فترات من ظهور وخفاء
كلما أدى رسول ومضى
جاء من يوفى الرسالات الأداء
[الشوقيات ٣ / ١٥ - ١٦]

وعندما يتحد الشاعر بالشعر - «طير الله» - يتحول الشاعر نفسه فيصبح «طيراً» ، يأخذ الشعر :

.... باليد من عل
كما طائر من حالق يتقضض
[الزهاوى / ٢٢٦]

أو يتحول الشعر إلى سماء [الزهاوى / ٦٣٤] يحلّق فيها فكر الشاعر [الزهاوى / ٣٤٥] ، فيعلو فيها «كتحليق نسر» [الزهاوى / ٢٥٧] ، أو يهبط هبوط الهدهد ، أو البلبل :

يحمل الفن نميراً صافيا
غَدِق النبع إلى جيل ظماء
[الشوقيات ٣ / ١٥]

ويظل هذا الشاعر - «الطائر» - منطوياً على حكمة النبوءة ، فى حالى صعوده وهبوطه ؛ ذلك لأنه يصعد - فى الحال الأول - من تأمل الملأ الأدنى ، كأنه «روح تناهت خفةً» ، وتسرى به المخيلة ، كالبراق ، خارج حدود الزمان القريب ؛ فهو الشاعر الذى :

تخذ الخيال له براقاً فاعتلى
فوق السها يستنّ فى طيرانه
ماكان يأمن عثرةً لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكاً بعنانه

فـأتى بما لم يـأتـه متـقـدم
أو تطمع الأذهان فى إتيانه
[حافظ ١ / ٩٣]

وتقرّب دوال مثل «روح الحقيقة» و«البراق» بين طيران الشاعر وإسراء الأنبياء؛ خصوصاً عندما تلح الدلالة على شعر حافظ، ويقترن التحليق بلون من الإعجاز، تصوغه أبيات من قبيل:

أطلّ عليهم من سماء خياله
وحلّق حيث الوهم لا يتجشّم
وجاء بما فوق الطبيعة وقعه
فـأكبر قوم مـا أتـاه وعظـموا
وقالوا تحدانا بما يعجز النهى
فـلـسـنـا إذن آثـاره نترسم
ولم يتحدّ الناس لكنه امرؤ
بما كان فى مقدوره يتكلم
لقد جهلوه حقبة ثم ردهم
إليـه الهدى فاستـغفروا وترحموا
[١ / ٦٨ - ٦٩]

وكما تشير الأبيات الأخيرة إلى المفارقة التى تنطوى عليها علاقة الشاعر بالآخرين، تذكّر المفارقة بتوحد الأنبياء، وغربتهم فى قومهم غربة «صالح فى ثمود». فكأنهم الشاعر الذى قيل عنه:

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه
[حافظ ١ / ٩٣]

ولكن المعرفة التى ينطوى عليها الشاعر - «طير الله» - سرعان ما تتجاوزه، لتصل بينه وبين غيره، فتنفى الاغتراب والتوحد، وتنتقل منه إلى من حوله، كما ينتقل النور من الشمس، أو الكوكب، أو النجم، أو المنار، أو المصباح. ويغدو وجود الشاعر نفسه قرين ضوء ساطع، يقرنه بالحقيقة الجلية والحكمة الواضحة، كأنه النور الذى ينبثق مع مولد الأنبياء[٤٣].

ويتحرك الشاعر على الأرض. يطوف على الناس «بالحنان وبالرضى»، مشفقاً على حساده، مستغفراً لعداته. يحتوى عالمهم بقلب:

.... جوانـــبــــه
كـأنهن لوادى الحقّ أرجـاء

أو يشير إليهم بيد «لها إلى الغيب بالأقلام إيماء»:

فى كل أنملة منها إذا انبجست
بـرقٌ ورعـد وأرواح وأنـواء

أو يخاطبهم بصوت:

...... تميد الراسيات له
كما تمايـد يوم الـنـار سيـنـاء
[الشوقيات ٢ / ٨]

أو بصوت:

فـيـه مـن نـغـمـة المزامير معنى
وعـلـيـه قـداسـة الترتـيـل
[الشوقيات / ١٣٨]

وتقترن نبوة هذا الشاعر بالحقيقة اقترانها بالحب، ليتجاوب البعد المعرفى مع البعد الأخلاقى، تجاوب قول الزهاوى عن المتنبى:

إن يكن أحمد تنبّأ فى القو
م فما إن عـلـيـه مـن تثريب
فلقد كان الشعر يوحى إليه
سورا للإصلاح والتهـــــذيب
[ص: ٧٠٦]

مع قول حافظ عن شكسبير:

أتـاهـم بشـعـر عـبـقرى كأنه
سطور من الإنجيل تتلى وتكرم
[١ / ٦٨]

مع قول شوقى لخليفة المسلمين:

والشعر إنجيل إذا استعملته
فى نشر مـكـرمـة وستر عوار
[٢ / ٣٩]

وتتخلّق دلالة جديدة من هذا التجاوب، تقترن بالبعث والتجدد، وإحياء الشعور الحىّ فى النفوس، فتتوافق الدلالة فى بيت حافظ عن شوقى:

وفى الشعر إحياء النفوس وريّها
وأنت لرىّ النفس أعذب منبع
[١ / ١١٩]

مع بيت شوقى عن النبى محمد، (صلعم):

بـكـل قـول كـريم أنت قـائـلـه
تحيى النفوس وتحيى ميت الهمم
[١ / ١٩٧]

ليضفى هذا التوافق معنى على الدلالة المضمنة فى بيت شوقى:

أبا الزهراء قد جاوزت قدرى
بمدحك، بيـد أن لى انتسابا
[١ / ٧١]

وإذا كان لكل نبى آية ومعجزة، فالشعر معجزة الشاعر وآيته. إن قصائده «آيات حكمة» [البارودى ٣ / ٥٨] و«آيات مفصلة» [البارودى ٣ / ١١٤] تماثل «آيات موسى التسع» فى الإكبار [حافظ ١ / ١٤١] وتماثل «آية يوشع» [البارودى ٢ / ٥٥٥] فى الإعجاز، فهى:

شعر من النسق الأعلى يؤيّده
من جـانـب الـلـه إلهام وإيحاء

من كل بيت كآى الله تسكنه
حقيقة من خيال الشعر غرّاء
وكل معنى كعيسى فى محاسنه
جاءت به من بنات الشعر عذراء
[الشوقيات ٢ / ٧]

هذه القصائد الآيات هى معجزة الشاعر التى شبّهته «كما شيبت هود ذؤابة أحمد» [حافظ ١ / ١١٢]، ولكنها معجزة الشعر القصيدة التى صاغها :

.... فكرٌ أقرّ له
بالمعجزات قبيل الإنس والخبل
[البارودى ٣ / ٣٢]

والقصيدة التى يقال عنها :

ألا إنها تلك التى لو تنزلت
على جبل أهوت به فهو خاشع
[البارودى ٢ / ٢٢٣]

ولعلى فى حاجة إلى أن ألفت الانتباه إلى التجاوب بين وصف معجزة «سور القرآن» ووصف معجزة «القصائد الآيات»، فى الأبيات السابقة. ولا يقتصر هذا التجاوب على «القصيدة» التى شيبت شوقى - فى أبى . حافظ - «كما شيبت [سورة] هود ذؤابة أحمد [النبى]»، بل يتجاوزه لتذكّر معجزة القصيدة بمعجزة القرآن . فيذكّر التجاوب الدلالى بآيات قرآنية، من مثل : «قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً» [الإسراء / ٨٨] . أو «لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله» [الحشر / ٢١] ولا غرابة - مع هذا التجاوب - أن يقرن الزهاوى الشعر بالوحى . أو يصل قوافى الشعر بالإعجاز الدينى [زهاوى / ٧٠٤] . و

رب شعر له الملائك تعنو
وهى لله سُجّدٌ وركوع
[زهاوى / ٥٩٥]

أو يقرن حافظ إبراهيم أبيات البارودى بآيات التنزيل :

وجئت بآيات من الشعر فُصِّلت
إذا ماتلوها أُلقى الناس سجدا
[حافظ ١ / ٨٦]

لتذكرنا دوال البيت بالكتاب الكريم الذى أحكمت آياته . «ثم فُصِّلت من لدن حكيم خبير» [هود / ١] . ويظل أثر الشعر مقترنا بهذه القداسة التى يستمع بها الوطن إلى شعر أحمد شوقى ، عند حافظ إبراهيم ، وكأنّ هذا الوطن :

يصغى لأحمد إن شدا مترنما
إصغاء أمة أحمد لأذانه
[حافظ ١ / ٩١]

إن معجزة الشعر القصيدة معجزة دينية ، فى هذا السياق ، تقترن بمعجزة الأنبياء وكتبهم ، وتتجاوز قدرة الإنس والجن ، لتبقى خالدة على الدهر :

تفنى النفوس وتبقى وهى ناضرة
على الدهور بقاء السبعة الطول
[بارودى ٣ / ٣٥]

والبيت الأخير للبارودى ، لكن الدال المراوغ فى نهايته ينطوى على مدلول مزدوج ، يجمع - فى إشارته - ما بين المعلقات السبع والسور السبع الطوال من القرآن الكريم[٤٥] ، فهو دال يتجاوب مع غيره من الدوال ، ليصل حكمة الشعر بالكشف . ويصل حكمة الشاعر بحكمة الأنبياء ، ويرد نبوة الشاعر ومعجزة القصيدة إلى تصور إسلامى متأصل ، لاسبيل إلى تجاهله .

٤ - ١

ولكن ماذا يحدث عندما لا يسرى الشاعر الحكيم مع الوحى الذى تقوده «روح الحقيقة» بل يتوقف إزاء الطبيعة ، يبحث عن الحقيقة فى الأرض ، بعد أن حلّق وراءها فى السها ؟ إن الشاعر الحكيم ، عندئذ ، يتحول إلى بشر يخاطب بشرا ، ولا يتحد بحركة العناصر الفاعلة فى الطبيعة بل ينفصل عنها ، يرقبها ويتأملها . بوصفها رموزا منفصلة عنه ، لكنها مؤثرة فيه ، ومرتبطة بنظام هو جزء منه ، فيبحث فيها عن المعنى والمغزى ، من حيث هى :

رُموزٌ لو استطلعت مكنونَ سرِّها
لأَبْصَرْتَ مجموع الخلائق فى سطر
[بارودى ٢ / ٥٤]

ويروح الشاعر ويغدو كل يوم إلى هذه الرموز ، فيما يقول البارودى ، ليجتنى «أزاهير علم» ويفتح «أقفال رموز» . لكنه يدرك أننا :

إذا ما فتحنا قُفْلَ رَمْزٍ بدت لنا
مَعاريضُ لم تُفْتَحْ بزيج ولا جَبْر
[بارودى ٢ / ٥٧]

وعندما يتحول نموذج الشاعر الحكيم ، فى هذا السياق ، ليفارق مجلى «الشاعر النبى» إلى مجلى «الشاعر المتأمِّل» ، تنسحب صورة «الملهم» التى تناوشها الرؤيا الدينية وتحل محلها صورة «المفكر» التى تتسرب فى دلالاتها الحكمة النظرية لرؤية دينية فى نهاية المطاف . ولا يقارب البارودى ، عندئذ ، بين خطوه وخطو «الخضر» ، بل يقول فى تواضع الإنسان :

هذه حكمة كهل خابر
فاقتنصها فهى نعم المقتنص
[بارودى ٢ / ٨٦]

ولكن فى اعتداد الحكيم :

ما الناس إلا كالذى أنا عالم
قديما ، وعلم المرء بالشىء نافع
ولست بعلاّم الغيوب ، وإنما
أرى بلحاظ الرأى ما هو واقع
[بارودى ٢ / ٢١٦]

أما أحمد شوقى فإنه يقول :

«الشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلّب إحدى عينيه فى الذر ويجيل أخرى فى الذرى ... ويقف على النبات وقفة الطل ، ويمر بالعراء مرور الوبل» .

قد تذكّر صورة الشاعر الذى يصف شوقى تقلب عينيه بين الذر والذرى ، أو الثريا والثرى ، بصورة الشاعر التى صاغها ثيسيوس Theseus ، فى مسرحية شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف» ، عندما قال : (٤٦)

إن عين الشاعر فى جنون رهيف
تجوب ما بين السماوات والأرض ، والأرض والسماوات

ولكن تقلّب عينى الشاعر ، عند شوقى ، قرين التقلب العاقل ، لعينى حكيم ، تتأمل عظمة الكون ، لترى «بديع صنع البارى» ، وترصد «مصائر الأيام» ، لتنظم الحكمة التى تلفت الفطن ، و«الشعر للحكمة ــ مذكان ــ وطن» . ولذلك لا تقترن العين العاقلة للحكيم بذلك المس الذى يجمع بين «الشاعر» و«المجنون» و«العاشق» ؛ هذا المس الشكسبيرى الذى صاغه إبراهيم المازنى فى بيته : (٤٧)

ثلاثة روضهم باكر
الصب والمجنون والشاعر

بل تقترن العين العاقلة ، عند شوقى ، بالحكمة الهادئة التى تجمع بين تأمل الشاعر وتفكّر الفيلسوف ، وتتصل بسعى كليهما لاكتشاف الحقيقة التى تكمن وراء الثريا والثرى ، والحقيقة التى تحكم نظام الذر والذرى ، والحقيقة التى يجدها المتأمل فى نفسه ومن حوله . ولقد كشف «بنتاءور» لصاحبه «الهدهد» الغطاء ، عن سبيل الوصول إلى هذه الحقيقة ، عندما حدثه عن العلم الذى ليس له وطن ، والحكمة التى ليس لها دار ؛ فقال له ــ فيما قال :

«عرفت صنوف العلم فلم أر كالفلسفة يأخذها المرء من نفسه ، ثم من حيث التفت فرأى ، وكلما قيل له فسمع . من حديث المتكلم ، إن صدقا وإن كذبا ؛ وصموت الناطق ، إن بكامة وإن بكما ؛ ونعيم المنعم وبؤس البئيس ؛ ومشية المستكبر وهذيان المهوس وعربدة السكران ؛ ومن النمل فى مشاغلها ، والنحل فى معاملها ، والذر فى مستثاره ، والبرق فى مستطاره ، والزهر فى إقباله وإدباره ، والفلك ليله ونهاره ، والبحر مضطربه وقراره ؛ ومن النفس إذا اعتلت وإذا صحّت ، وإذا طمعت وإذا قنعت ، وإذا رغبت وإذا تسلّت ، وإذا جشأت وإذا اطمأنت ، وإذا شكرت وإذا هجدت ؛ ومن الطباع إذا امتحنت ، والسرائر إذا بليت ، والأهواء إذا اختبرت . مدارس لا يفرغ اللبيب منها ، ودروس لا يصبر الحكيم عنها» [ص : ٨٨] .

هذه الفلسفة الحكمة التى يأخذها المرء من نفسه ، ومن حيث التفت فرأى ، هى التى تميز التقلب العاقل لعينى الشاعر الحكيم فى الطبيعة والإنسان ، وهى التى تميّز صورة الشاعر المتأمل عند شوقى ، وتصل شعره بالبارودى ، فى الوقت الذى تميزه عنه . ولكن تتسع حدقتا عينى المتأمل عند شوقى ، لتجوب العين ما بين السماوات والأرض ، لترقب علاقة الكائنات بمبدعها ، أو علاقة الكائنات بالكائنات . وبقدر ما تتأمل هذه العين الطبيعة ، من حيث علاقتها بمبدعها وبالإنسان ، تتأمل علاقة الإنسان بالإنسان ، وتصل الزمان بالمكان ، لترقب الإنسان فى حركته بين الماضى والحاضر والمستقبل ، منقّبة عن علة هذه الحركة التى ترجع بكل شئ إلى مبتدى أمره ومنتهاه . وعندما تسيطر هذه العين الحكيمة على الشعر ، وتوجّه مساره ، يغدو الشعر تأملا والشاعر متفلسفا ، يستخلص «العِبرة» ، ويكشف عن «الحقيقة» ، ليشرع للآخرين طريقهم بما استخلص واكتشف .

ولن يقول شوقى ، عندئذ ، ما قاله البارودى :

سَلْ الفلك الدوّار إن كان ينطق
وكيف يحير القول أخرس مطبق
نسائله عن شأنه وهو صامت
ونخبر ما فى نفسه وهو مطبق
فلا سره يبدو ، ولا نحن نرعوى
ولا شأوه يدنو ، ولا نحن نلحق
[٢ / ٣٥١]

بل يقول :

تلك الطبيعة قف بنا يا سارى
حتى أريك بديع صنع البارى
الأرض حولك والسماء اهتزتا
لروائع الآيات والآثار
من كل ناطقة الجلال ، كأنها
أم الكتاب على لسان القارى
دلّت على ملك الملوك ، فلم تدع
لأدلة الفقهاء والأحبار
من شك فيه فنظرة فى صنعه
تمحو أثيم الشك والإنكار
[٢ / ٣٦]

فيوسس ــ بذلك ــ عنصراً دالا ، يتكرر فى بيتى حافظ :

إنما الشمس وما فى آيها
من معان لمت للعارفين

حكمة بالغة قد مثلت
قدرة الله لقوم غافلين
[١ / ١٩٦]

مثلما يتكرر فى بيتى الزهاوى :

ماف الطبيعة أرضها وسمائها
غير الطبيعة ما يضرُّ وينفع
هى مظهر لِلّه جل جلاله
والله تطلبه العقول فترجع
[ص : ٤٩٨]

ويتكرر - أخيرا - فى بيت الرصافى .

مشاهد فى تلك الربى ومناظر
تجلّت على أطرافها قدرة البارى
[١ / ٢٦٣]

ويغدو الشعر «مرآة بها صور الطبيعة تظهر» ، فيما يقول الزهاوى [ص : ٢٧١] . ولكن تكشف المرآة عن المغزى الدينى للكون ، فكأنها «سفر قديم ذو فصول » والكائنات السطور» . [الزهاوى : ٧٢١] ويرتبط تأمل الشاعر الحكيم ، فى هذا السياق ، بقراءة كتاب الطبيعة ، والتطلع فى مرآتها ، لتعرف ما فى سطور هذا الكتاب من الحكمة ، وما ينعكس على صقال هذه المرآة من المغزى . ولماذا لانقول مع الزهاوى :

إن هذا الوجود سر تفشى
فى سماء وسيعة الأرجاء
ولعل الحكيم يقرأ فيها
من مراد الحقيقة الخرساء
كلمات ، وقد تكون رموزا
كتبت فى صحيفة زرقاء
أعين الجاهلين منها تساوت
لاتراها كأعين العلماء
[ص : ١٤٨] .

٤ - ٢

والحكمة التى تنطوى عليها سطور هذا الكتاب قرينة المغزى الذى ينعكس فى المرآة . إنها حكمة من طراز متميز ، تلفتنا إلى كون محكم ، تشير عناصره إلى صانع مطلق ، نسّق هذا الكون فى أبدع نظام ممكن . وتوازى الطبيعة الإنسان ، فى هذا الكون ، ولكن لتتصف الأولى بالثبات ، ويتصف الثانى بالتغير ؛ فعلاقة الطبيعة بالدهر علاقة الثابت بالثابت ، أما علاقة الإنسان به فهى علاقة الزائل بالدائم . وينطوى ثبات الطبيعة على مغزى دينى ، فى هذا التقابل ، هو «عبرة» تغدو معها الطبيعة مظهراً من مظاهر الخالق ، فهى - على عكس الإنسان :

ليست بحادثة ولكن صورة
قلمت كمبدعها فجلّ المبدع
[زهاوى : ٤٩٨]

هذه الطبيعة (القديمة) باقية ، فى مقابل الإنسان (الحادث) الذى يزول ، ولذلك يصمت الإنسان ، فى النهاية ، ويتكلم الحجر ، فيما يقول شوق . [شوقيات ٢ / ٦٤]

وتبدو عناصر الطبيعة تمثيلات أزلية ، فى هذا التقابل ، يوازى ثباتها ثبات الدهر ، وتكشف دلالاتها عن ضآلة عالم الإنسان وسرعة فنائه وتغيّره . هكذا تحفظ «الشمس» - «أخت يوشع» عند أحمد شوقى - أحاديث القرون ؛ فهى «من يروى الأخبار طرّا» [شوقيات ١ / ٢٦٦] ، وتبقى رغم فناء الإنسان ومصارع الدول :

من النار ، لكن أطرافها
تدور بياقوتة لن تبيد
من النار ، لكن أنواعها
إلهية زيّنتْ للعبيد
هى الشمس ، كانت كما شاءها
مماتَ القديم ، حياةَ الجديد
[شوقيات ٢ / ٣١]

رتقترن «الشمس» بقسيمها «الهلال» ، فى هذا السياق ، ذلك الذى يتصف مثلها بالقدم والثبات :

أضاء لآدم هذا الهلال
فكيف تقول : الهلال الوليد ؟
نعدُّ عليه الزمان القريب
ويحصى علينا الزمان البعيد
على صفحتيه حديث القرى
وأيام عاد ودنيا ثمود
وطيبة آهلة بالملوك
وطيبة مقفرة بالصعيد
يزول ببعض سناه الصفا
ويفنى ببعض سناه الحديد
ومن عجب وهو جد الليالى
يبيد الليالى فيما يبيد
[شوقيات ٢ / ٢٩ - ٣٠]

ويصل هذا السياق بين «الشمس» و«الهلال» - فى قصائد شوقى - وبين «النيل» ، ذلك الذى لا ندرى من «أى عهد فى القرى يتدفق» ، وذلك الذى أخلق «راووق الدهور» ولم تزل به «حمأة ، كالمسك لاتتروق» . [شوقيات ٢ / ٦٥ - ٦٦]

إن العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة - «الشمس» ،

و « الهلال » ، و « النيل » ، كأمثلة — هى العلاقة بين عناصر الطبيعة الثابتة الأزلية ، من حيث هى « صورة قدمت كمبدعها » ، فى مقابل الإنسان الحادث ، الذى لايعرف سوى« الزمان القريب » . ولذلك تبدو حياة الإنسان ، فى تأمل شوقى ، قرينة حلم سريع الزوال ، خاطف كالبرق ، عابر كالطيف ، واه كحبل الوريد ، قصير كالدقائق والثوانى .(٤٨)

ويصل هذا البعد الدلالى بين شعر شوقى وشعر سلفه البارودى ومعاصره الزهاوى (٤٩)، ليتأكد قصر الحياة الإنسانية ، فى مقابل الامتداد اللانهائى للطبيعة . ويبدو الزمان الإنسانى زماناً قريبا ، متغيرا ، سريع الخطى ، فى مقابل زمان الطبيعة ، البعيد ، والثابت الباقى . وإذا كانت حياة الإنسان ، فى هذا التقابل ، « سنة من كرى وطيف أمان » ، فيما يقول شعر شوقى [شوقيات ٢ / ٤٩] ، فإن هذه السنة سرعان ماتنتهى ، لتخلفها الحقيقة التى يتبدد على وقعها الطيف ، وتذوب تحت شمس صحوها أضغاث الحلم القصير ؛ فلا يبقى ثابتا سوى عناصر الطبيعة التى تعلو الإنسان ، بانتظامها الأزلى ، وإطارها الدائم ، ومغزاها الذى يدل على بديع صنع البارى ، فى الكون المحكم الذى نعيش فيه .

وتتحرك عناصر الطبيعة حركة مطردة ، فى زمان هذا الكون المحكم ؛ تخضع لنواميس ثابتة ، وتعكس قوانين دائمة . وأهم ما يلفت الانتباه ، فى هذه الحركة ، دورتهاالمنتظمة التى تتكرومعها الحركة ، متعاقبة تعاقب الليل والنهار ، متتابعة تتابع الغروب والشروق ، متوالية توالى الخريف والربيع . ولا يبدو جديدا ، مع هذه الحركة ، سوى تجلياتها المتغيرة ، التى تتقلب من حال إلى حال ، تقلّب النجم ما بين الظهور والغياب ، أو تقلّب الزرع ما بين النماء والذبول . ولكن تعود التجليات المتغيرة إلى علّية الحركة نفسها ؛ فتتعاقب العناصر والظواهر ، على نحو يؤكد أن :

الـــكون شئ ثـــابت
والحادثـــات بـــه تـــطوف
[زهاوى ، ص : ٣٨]

ويفرض هذا الثبات الكونى صورته على العناصر والظواهر ؛ فيتجلى تكراراً منتظماً ، فى دورة الفلك ، وحركة النجم ، وتتابع الليل والنهار ، وظهور الشمس المقترن بالنماء ، وغروبها المقترن بالذبول ؛ فنقرأ فى شعر البارودى :

— فلك يدور ، وأنجم لاتأتلى
تبـدو وتغرب فى فضاء أقتم
[٣ / ٥٠٢]

— نهار وليل يدأبان ، وأنجم
تغيب إلى ميقاتها ثم تشرق
[٢ / ٣٥٣]

— تغيب الشمس ، ثم تعود فينا
وتـذوى ، ثم تخضر البـقول
طبـائـع لا تـغب مـرددات
كما تـعرى وتشتـمـل الحقول
[٣ / ٢٠٢]

ويؤكد هذا التكرار أن حركة كل شئ فى الكون ثابتة ثبات محيط الدائرة ، منتظمة انتظام حركة « الدولاب » . هذا الانتظام الثابت لحركة الدائرة ، أو « الدولاب » ، هو الذى يحكم حركة الأرض حول الشمس ، وهو الذى يحكم حركة القمر حول الأرض ، بل يحكم حركة الأكوان كلها ؛ فنقرأ فى شعر الزهاوى :

— وهكذا الأرض حول الشمس دائرة
كما يدور حوالى أرضنا القمر
[ص : ٦٠]

— تـــدور حول أمـــهـــا
ذكـــاء كـــالمتـــبـــع
[ص : ٦٣]

— والأرض بنت الشمس تَلْـ
ـزمُ أمـهـا جـريـا وتحدى
وتـــدور فى أطـــرافـــهـــا
مشـدودة بـالجذب شـدا
فـتـطوف مـثـل فـراشـة
لاقت بجنح الـلـيـل وقـدا
ويـــدور محورهـــا تُوجِّـــه
نحو نور الشـــمس خـــدا
[ص : ٣٧]

— إنها أكوان تدور على نفسها
دور الـــرحى مسرعـــات
[ص : ٦٨٦]

— أما الزمان فإن فى دورانه
مـا يـربـط الآزال بـالآبـاد
[ص : ٥٢٦]

— إن ناموس الدور أشمل نامو
س وإن لم يرق هناك فريقا
[ص : ٥٣٨]

وإذا كان كل شىء يدور ، فى الكون المحكم الذى نعيش فيه ، فليس هناك شىء ثابت سوى مبدأ الحركة نفسه . فى تعاقبها المنتظم ، وتجلياتها التى تمتد بين السماء والأرض ، والآزال والآباد ، وتكرارها الذى لا يغبّ مترددا فى الطبائع الإنسانية . والأساس فى ذلك كله مبدأ آخر مؤداه :

ما فى قوى الإنسان أو تركيبه
شىء إلى غير الطبيعة ينتمى
[زهاوى ، ص : ٢٤٠]

وكما يتسرب هذا المبدأ فى ظواهر الطبيعة ، يتسرب فى حياة الإنسان ، فيضمهما معا ، ليجعل منهما بعض تجليات « الفلك

الدوّار » ، فى حركته الكونية المنتظمة ، وفى دورانه الذى يصل بين الأرض والشمس والنجوم والأقمار ، وفى تكراره الذى يجاور بين تقلّب حياة الكائنات وتقلّب فصول الطبيعة .

وعندما يتساءل الرصافى ، فى هذا السياق ، قائلا :

سل الفلك الدوّار عن حركاته
وهل هو فيها دائر باختياره؟
[١ / ١٠٥]

فإنه يكرر التساؤل الذى طرحه البارودى من قبل :

سل الفلك الدوّار إن كان ينطق
وكيف يحير القول أخرس مطبق ؟
[٢ / ٣٥١]

ويعيد نفس العنصر الدلالى الذى تكرر فى تساؤل حافظ

سل الفلك الدوّار هل لاح كوكب
على مثل هذا العرش أو راح كوكب ؟
[٠ / ١٢]

ويرتبط التكرار ـ كالإعادة ـ بتقاليد أسلوبية ، تصل بين شعراء الإحياء ، وتؤسس ثوابت متكررة . ولكن الثوابت المتكرزة نفسها تنبىء عن رؤية تنطوى عليها ، وتشى بمنظور متأصل ، تتسرب عناصره فى قصائد متباينة ، تتصل فيما بينها ، على أساس من هذه الرؤية القارة فى أعماق القصائد .

ولعل أهم الثوابت الأسلوبية ، فى هذا السياق ، التضاد ، ذلك الذى يكشف عن عنصرين متقابلين ، ينطوى تقابلها على مغزى دال . إنه التضاد الذى يواجه فيه الليل النهار ، والغروب الشروق ، والخريف الربيع ، والموت الحياة . ولكن المواجهة نفسها تتم على مستوى التزامن ، حيث يتجاور النقيضان فى الآن ، تجاور الخير والشر فى الإنسان ، أو تجاور الموت والحياة فى الكون . ولكن يتم التركيز على مستوى التعاقب ، فيتكرر النقيضان متتابعين عبر الزمن ، كأنهما مظهر آخر لتكرار حركة الكون التى تخضع لناموس الدور .

وإذا كان «ناموس الدور» يعنى حركة متكررة ، فى هذا السياق ، يدور بها «الفلك الدوّار» حول نفسه ، أو حول غيره ، فإن التكرار الدائرى الثابت لهذه الحركة يعنى تعاقبها عبر نقاط ، يشكل تقابلها الرأسى أو الأفقى تضادا أساسيا ، هو مظهر من مظاهر الحركة نفسها ، فى دورتها التى يعقب فيها الليل النهار ويقابله ، وفى دورتها التى تغيب فيها الشمس لتعود مشرقة ، فيتضاد غروبها مع شروقها ، فنقرأ فى شعر الرصافى :

ـ **وهكذا الظلمة تتلو الضيا**
والضوء للظلمة يستتبع
ونحن فى ذاك وفى هـــذه
بالنوم واليقظة نستمتع
[١ /٦١]

ـ **فلك دائر على الشمس ، طوراً**
فى اقتراب ، وتارة فى ابتعاد
[٠ / ٤٨]

ـ **هكذا دار دائر الكون ، من حيـ**
ـث انتهى عاد راجعا للمبادى
[١ / ٥٨]

على هذا النحو ، تتعاقب حركة «الفلك الدوّار» بين نقيضين متقابلين ، تنطوى عليها استدارة «الدائرة» ، أو «الدولاب» ؛ فتتعاقب ظواهر الطبيعة نفسها ، ما بين الليل والنهار ، والغروب والشروق ، والخريف والربيع ، والذبول والنماء . وتظل حركة الزمان الأبدى لهذا «الفلك الدوّار» حركة دائرية ، ولكنها تظل ـ مع ذلك ـ حركة يتعاقب فيها النقيضان ، تعاقب دورة الشمس ما بين ظهورها وخفائها ، وتعاقب دورة الزرع ما بين ذبوله وخضرته .

وإذا تأملنا الإنسان ، من حيث علاقته بالطبيعة ، على أساس من تجاورهما الذى يخضع لناموس الدور ، أو حركة «الفلك الدوّار» ، واجهنا التكرار الدائرى لحياة الإنسان فى الطبيعة من ناحية ، وتعاقب هذا التكرار ما بين نقيضين متقابلين من ناحية ثانية .

ويقترن الدهر ، فى هذا السياق ، بالأيام والحياة والدنيا والناس ، ولكنه الاقتران الذى يشى بسطوة العلة المطلقة التى تنطوى عليها الحركة الدائرة بالإنسان بين نقيضين ، هما : الميلاد والموت ، والبقاء والزوال ، والسعادة والشقاء ، والنعيم والبؤس ، والضحك والبكاء ، والارتفاع والانخفاض ، والرجاء واليأس ، والغدو والرواح ، والأمن والخوف . ونواجه هذه الأبيات الدالة للبارودى ، وشوقى ، والزهاوى على السواء :

ـ **والدهر أيام تبيد صروفها**
وتشيد ، فهى هوادم وبوانى
[بارودى ٤ / ١٤٣]

ـ **ألا إنما الأيام دولاب خدعة**
تدور على أن ليس من ظمأ تَرْوِى
فبينا ترى تعلو على النجم رفعة
بمن كان يهواها ، إذ انقلبت تهوى
[بارودى ٤ / ٢٠٨]

ـ **هكذا الدهر : حالة ثم ضد**
ما لحال مع الزمان بقاء
[شوقيات ١ / ٢٢]

ـ **هكذا الدهر : حالة ثم ضد**
ما لحال مع الزمان دوام
[شوقيات ١ / ٢٤١]

ـ **قلّب الدنيا تجدها قسما**
صرّفت من أنعم أو أبؤس
وانظر الناس تجد من سلما
من سهام الدهر شجته القِسِى
[شوقيات ٢ / ١٧٢]

ـ إن الحياة سعادة وشقاوة
يتعاقبان ، وضحكة وبكاء
فى قلب من يحيا على ضحك به
يأس يخيم تارة ورجاء
لليل صبح سوف يسفر باديا
بعد الظلام وللنهار مساء
[زهاوى ، ص : ٤٦]

وكما يصل « التضاد » بين الإنسان والطبيعة ، يجاور بين موته وذبول نباتها ، ودورة حياته ودورة كواكبها ، مثلما يجاور بين سعادته وشقائه ودورة الفلك الدوّار بالسعد ، أو بين شقائه ودورة الفلك الدوار بالنحس . ولذلك تتجاوب الدلالة الدائرية لهذا « الفلك » فى أبيات البارودى :

فَلَكٌ ، لايزال يجرى على النا
س بضدين ، من علا وهوان
فهو طورا يكون كالوالد البرّ
ر ، وطورا كالناقم الغضبان
ليس يُبقى على وليد ، ولا كهـ
ـل ، ولا سوقة ، ولا سلطان
[٤ / ١٠٨]

مع الدلالة الدائرية لنفس « الفلك » فى بيتىْ شوقى :

مَنَع اللُّبثَ وإن طال المدى
فَلَكٌ مالعصاه مستقر
دائر الدولاب بالناس على
جانبيه المرتقى والمنحدر
[٢ /١٦١]

ويؤكد التجاوب ثبات عناصر الرؤية الحكمية التى تصل بين شوقى والبارودى . ولكن ينطوى التجاوب على منظور متميز ، يبدو معه التضاد ، فى حياة الإنسان ، مجلى للتضاد فى عناصر الكون ، وعلى نحو ينفى ـ ضمنا على الأقل ـ الإرادة الحرة للإنسان إزاء سطوة الفلك الدوّار ، فى تقلبه بين المرتقى والمنحدر ، وتبدله بين حالى الرحمة والغضب . إن تقلّب الحياة الإنسانية ، بين وجهى التضاد ، وتقلب حاليه ، تكرار محدود ، فى الزمان الإنسانى القريب ، لنقاط التضاد الأوسع ، فى زمان الدائرة المطلق للكون . وكما ينعكس التكرار المطلق على التكرار المحدود ، يتجاور الإنسان والطبيعة ، ضمن حركة الأرض ، فى رواحها وغدوها ، وكونها وفسادها ؛ فنقرأ للزهاوى :

إنما الأرض وهى ما نحن نسعى
فوقه بين رائح أو غادى
كوكب مظلم يطوف من الشمـ
ـس حثيثا بكوكب وقاد
وعلى وجهها نهار وليل
فهى لا تستغنى عن الأضداد
عالم يختفى وآخر يبدو
والذى يختفى عتاد البادى
وفساد يجيىء من بعد كون
ثم كون يجيىء بعد فساد
[ص : ٥٩٩ ـ ٦٠٠]

٤ ـ ٣

قد لا يبقى شىء على حاله ، فى هذه الحركة الدائرية للأرض ، بين نقيضين ، ولكن من الواضح أن كل نقيض يفضى إلى نقيضه ، مثلما تفضى النقاط الواقعة على محيط الدائرة إلى ما يتلوها أو يقابلها . وكل نهاية تفضى إلى بداية متكررة ، فى هذا السياق ، مثلما يفضى الغروب إلى الشروق ، أو يمثّل الذبول النقطة التى تعقبها نقطة النماء المجاورة ، أو المضادة ، على نفس محيط الدائرة . ولذلك يقترن تشبيه الحركة الدائرية ـ التى تدور معها مصائر البشر بين نقيضين ـ بحركة « الدولاب » ؛ تلك الآلة الدائرية الشكل والحركة ؛ تدور على محور ثابت ، لتسقى الماء ، أو ترفع الأثقال ، مكررة تعاقبها على نفس النقاط ؛ فتعلو بالإنسان إلى النجم ، ثم تهوى به إلى القاع ، دون أن تروى ظمأه ، فيما يقول البارودى ، أو تدور بالإنسان فى دورتها بين المرتقى والمنحدر ، فيما يقول شوقى .

ويقترن تشبيه هذه الحركة الدائرية ، بالمثل ، بحركة عقارب الساعة ، تلك التى يتكرر تعاقبها على أرقام متتابعة ، فتخلف رقما إلى آخر غيره ، لكنها تعود إلى الرقم الأول ، فتكرره كما يكرر الشروق ضياءه ، أو يكرر الموت حضوره . ولا يقتصر الأمر ، فى التشبيه الأخير ، على بيت شوقى :

دقات قلب المرء قائلة له
إن الحياة دقائق وثوانى
[٣ / ١٥٨]

بل يتجاوزه ليغدو التكرار دالا ، فيقترن التضاد بين جانبى « الدولاب » ـ المرتقى والمنحدر ـ بحركة دائرية مماثلة ، هى حركة « عقارب ساعة » :

يدق بمطرقتيها القضاء
وتجرى المقادير فى اللولب
[٢ / ١٤٨]

وكما تؤكد حركة « عقارب الساعة » الانتظام المحكم لحركة الدائرة ، أو « الدولاب » ، فى هذا السياق ، تؤكد الحركة قصر « الزمان القريب » الذى يعيش فيه الإنسان ، بالقياس إلى « الزمان البعيد » الذى تقترن به عناصر الطبيعة ، ولكن تظل الحركة فى « الزمان القريب » صدى ، أو مجلى متكررا للحركة نفسها فى « الزمان البعيد » . ولذلك تقترن « حركات الساعة » بحركات الدهر ، فتذكر « الساعة » التى صنعها الإنسان بالمبدأ الأزلى الذى يحكم حياته وحياة الطبيعة على السواء :

جرت حركات الدهر فى ضرباتها
وبانت مواقيت الورى بعماها

على وجهها خُطّت علائم تهتدى
بها الناس فى أوقاتها لمناها
مشت بين آنات الزمان تقيسه
وما هو إلا مشيها وخطاها
[رصافى ١ / ٦٤٥ ـ ٦٤٦]

وبمثل هذه التشبيهات ، تتأكد الدورة الأبدية التى يعود فيها كل شىء نحو بدئه ، ولكن تعود دوال «الفلك الدوّار» إلى الظهور ، فتقترن حركته بحركة دورة الدهر التى تصل بين حياة الإنسان والطبيعة ، فى شعر شوقى ، فتوازى الأولى الثانية وتماثلها ، ليدور الدهر ـ بالإنسان ـ عبر نقاط أربع ، كأنها الفصول الأربعة للطبيعة :

هو الدهر : ميلاد ، فشغل ، فمأتم
فذكر كما أبقى الصدى ذاهب الصوت
[٣ / ٤١]

وتنسرب هذه الدورة فى كل شىء ، لتشمل بانتظامها الحب ، الذى يدور كذلك عبر سبع فواصل ، كأنها دورة أيام الأسبوع ، التى تنتهى لتبدأ من جديد :

نظرة ، فابتسامة ، فسلام
فكلام ، فموعد ، فلقاء
ففراق يكون فيه دواء
أو فراق يكون منه الداء
[٢ / ١١٢]

فتتحول نهاية الحب إلى بداية لنفس الدورة التى تصل بين حركة «الفلك الدوّار» ، وحركة «الدهر» ، وتقلّب عواطف الإنسان .

وليس هناك شىء جديد بالمعنى الحقيقى مع هذه الدورة الأبدية . إن الجديد نسخ لقديم سابق عليه ، وتعاقب جانب من نفس الحركة الدائرية ، بين المرتقى والمنحدر ، أو العلا والهوان . والثبات هو الخاصية المؤكّدة لهذه الحركة ، أما التغير فهو مجرد عرض ، يخفى تحته الجوهر الدائم للثبات ؛ فهو ـ أى التغير ـ مجرد جانب من دورة ، تتصل نهايتها ببدايتها ، ليكرر فيها النقيض نفسه ، مثلما تتكرر العناصر والفصول والأيام ؛ ويتعاقب فيها التضاد ، مثلما يتعاقب الشروق والغروب ، والميلاد والموت ، والنماء والذبول . وليس هناك سابق أو مسبوق بالمعنى الحقيقى ، فى هذه الحركة ، فالسابق مسبوق ، والمسبوق سابق فى الوقت نفسه . كلاهما ثابت فى مكانه ، على جوانب «الدولاب» ، أو محيط الدائرة ، أو جوانب «الساعة» التى تمر عليها نفس «العقارب» ، لتشير إلى حركة «الدهر» الذى يدور مع «الفلك الدوّار» :

وإذا كان الدهر ذا دوران
لم تكن سابقا ولا مسبوقا
[زهاوى ، ص : ٥٣٨]

ويقترن الثبات بالتكرار ، فى هذا السياق ؛ إذ تتكرر الأشياء والأحداث ، فى حياة الإنسان ، تكرار الظواهر والعناصر ، فى حياة الطبيعة . والنتيجة الواضحة للتكرار هى التشابه الذى يدنو بالمتماثلات إلى حال من الاتحاد ، فيختفى التغاير تحت وطأة التطابق . وتتجاوب دلالة أبيات الزهاوى ، فى هذا السياق ، مع أبيات شوقى ، خصوصا حين يقول الأول :

ـ لعمرك قد تشابهت الليالى
فما فى عودها شىء جديد
نهار بعده يأتى نهار
وليل كلما ولّى يعود
[ص : ٣٨]

ـ خلت الدهور ومرّت الأعصار
والليل ليل والنهار نهار
للأرض أدوار ولست بعارف
حتى متى تتعاقب الأدوار
[ص : ٤٤]

ويقول الثانى :

ـ سنون تعاد ، ودهر يُعيد
لعمرك ما فى الليالى جديد
[٢ / ٢٩]

ـ أناس كما تدرى ، ودنيا بحالها
ودهر رخىّ تارة وعسير
وأحوال خلق غابر متجدد
تشابه فيها أوّل وأخير
تمّر تباعا فى الحياة كأنها
ملاعب لا تُرخى لهن ستور
[٣ / ٨٢]

ولكن يلفتنا بيت شوقى الأخير إلى تشبيه آخر دال ، يصل بين حياة البشر الثابتة و«المسرحية» أو «الرواية» التى تتكرر فصولها وأحداثها إلى ما لا نهاية ؛ فيلفتنا ـ بتكراره ـ إلى مجلى آخر لحركة «عقارب الساعة» ، أو «الدولاب» ، أو «الفلك الدوّار» . وتبدو الحياة ـ فى هذا المجلى ـ أشبه بمسرحية ثابتة ، لا يُرخى لها ستار ؛ الأدوار فيها محددة سلفا ، والأحداث متكررة أبدا ، ولا جديد فيها سوى الممثلين يؤدون نفس الأدوار ، ولكن تدرك النهاية الممثلين ، وتبقى الأدوار على حالها ، ليؤديها غيرهم إلى حين :

إنما العالم الذى منه جئنا
ملعبٌ لا ينوّع التمثيلا
[الشوقيات ٣ / ١٣٤]

ولكن هذا العالم ــ الذى منه جئنا ــ ليس عالما عقيما ، خاليا من المعنى أو المغزى ، كما يوحى التشبيه نفسه فى سياقات أدبية مغايرة ، تنطوى على رؤى مخالفة لرؤية الشعر الإحيائى . إن هذا العالم لاينطوى ، فيما يصوره تجاوب سياقات الشعر الإحيائى ، على ما يشبه ــ مثلاً ــ تلك الحياة التى وصفها «مكبث» ــ فى مسرحية شكسبير المعروفة ــ بأنها : (٥٠)

ظل يتحرك ، وممثل بائس ،
يقضى ساعته فوق خشبة المسرح مزهوا مهتاجا ،
ثم يختفى إلى الأبد ،
فهى حكاية يرويها أبله ، كلها صخب وعنف
بلا معنى .

قد يؤدى «الممثل البائس» دوره ، «مزهوا» ، ثم يختفى ، فى السياقات الإحيائية للتشبيه ، ولكنه لا يختفى إلى الأبد . وأهم من ذلك أن «الحكاية» نفسها لا يرويها «أبله» ؛ بل يرويها حكيم عاقل :

ينطق عن فطنة لها حِكمٌ
تبرىء قلبَ الجهول من وَصَبه
[رصافى ١ / ٦٩٩]

ويكشف هذا الحكيم العاقل عن «بديع صنع البارى» ، فيكشف عن «عِبْرة» هذا العالم الذى منه جئنا ، حيث يشير كل مصنوع إلى صانعه ، ويدل كل معلول على علته . ولقد قال البارودى :

ما خَلَق الله الورى باطلا
ليرتعوا بين البوادى سدى
[١ / ٢٧٣]

وقال الزهاوى :

وإن الطبيعة فى سيرها
لها سنن ليس عنها حويل
[ص : ٤٨١]

وقال الرصافى :

وقد برأ الله العوالم كلها
دوائر فيها حار من ظل فاكرا
ترى كل شىء عائدا نحو بدئه
إذا نحن حَكّمنا النهى والبصائرا
[١ / ٧٦٤]

ولذلك يتحرك كل شىء ، فى «هذا العالم الذى منه جئنا» ، حركة فيها «أثر القصد والسداد» ، كما يقول الزهاوى [ص : ٦٧٤] . ولكنها حركة بين نقيضين ، فى مسرحية أو رواية متكررة ، لا تتغير عبرتها ، ولا تتغير أحداثها ، أو يتغير التضاد بين بدايتها ونهايتها ، حتى لو تغير الممثلون العابرون فيها ؛ فالثبات ــ فى هذه المسرحية ، أو الرواية ــ قرين العبرة المتكررة ، التى ينطوى عليها بيت شوقى :

بطل الموت فى الرواية ركن
بنيت منه هيكلا وفصولا
[٣ / ١٣٤]

وأبيات الرصافى :

أرى كل حى فى الحياة ممثلا
رواية رؤيا فى كتاب المقادر
رواية رؤيا قد جرت فى ديارنا
فجائعها حتى انتهت فى المقابر
لقد قدَّم الموت الحياة أمامه
نذيرا ، ومن يُنذر فليس بغادر
[١ / ٥٢٧]

وإذا كانت هذه «العبرة» تؤكد أن حياة الإنسان وإرادته «فى قبضة مدبّر الكائنات ومصرّف الحادثات ... الذى أبدع الأشياء على وفق حكمته» ، تعلّم هذه «العبرة» الإنسان التواضع ، فيعرف «كيف يحتقر الدنيا ويحترم الدين جميعا» ، فيما يقول شوقى [٢ / ٥٥] ، أو يعرف أن «سنة الله مالها تبديل» ، فيما يقول الزهاوى [ص ٣٠٠] :

فلا ملام على ماكان من حدث
فكلنا بيد الأقدار مرتهن

فيما يقول البارودى [٤ / ٣٧] :

وليس فى الإمكان عند النهى
أبدع مما خلق المبدع

فيما يقول الرصافى [١ / ٦٧] .

٥ ــ ١

هذه العبرة التبريرية التى تعلم الإنسان التواضع دال يشير إلى مدلول ، يتكرر ملحا ، كلما مضينا مع حركة هذه الدائرة الكونية الثابتة ، وتجلياتها المتباينة فى سياقات الشعر الإحيائى . ويتكشف هذا المدلول عندما نلاحظ أن عينى الحكيم الإحيائى تركزان ، فى حركة الدائرة ، على الجانب السالب من حاضر ، يمثل المنحدر ، ويقترن بالثبات ، ويرادف «الذبول» و«الغروب» و«الموت» ، فى مقابل جانب آخر موجب ، يبدو غائبا ، مقترنا بالماضى ، لكنه يمثّل «الارتفاع» ، ويرادف «النماء» و«الشروق» و«الميلاد» .

والثبات نقيض الحركة ، ولكنه ــ فى الوقت نفسه ــ قرين هذا التكرار الملح لحركة الدائرة على نقطة بعينها ، تلتصق فيها حركة

«الفلك الدوّار» بالنحس وليس السعد. ويبدو الأمر كما لو كانت عين الحكيم الإحيائى منجذبة إلى هذه النقطة، فى الحاضر، تتباعد عنها ولكن لتعود إليها، وتفرّ منها لكنها تراها فيما حولها.

وبين الثبات والسلب يدور كل شىء مكررا نفسه، فى الحاضر، فتثقل وطأة الثبات لتبدو قرينة سجن ينفى الحركة. وتثقل وطأة السلب فتبدو قرينة «دهر» يطيح بالأمن والأمل. وتبدو «الحياة»، أو «الدنيا»، قرينة «أفعى» قاتلة أو «سراب» خادع؛ فهى «عالم قلّب» وعمران «وشيك خراب»، ونقرأ فى شعر شوقى:

- أخا الدنيا أرى دنياك أفعى
تبدّل كل آونة إهابا
ومن عجب تشيّب عاشقيها
وتفنيهم وما برحت كعابا
[١ / ٦٩]

- ومن تضحك الدنيا إليه فيغترر
يمت كقتيل الغيد بالبسمات
[١ / ١٠٠]

- وما الحياة إذا أظمت، وإن خدعت،
إلا سراب على صحراء يلتمع
[١ / ١٥٧]

- سماؤك يادنيا خداع سراب
وأرضك عمران وشيك خراب
[٣ / ٢٩]

- عالم قلّبٌ، وأحلام خلق
تتبارى غباوة وفطانة
[١ / ٢٥٢]

- لبّست هذه الحياة علينا
عالم الشر وَحْشه وأَناسه
[٢ / ٨٧]

ويدور زمان «الحياة» - أو «الدنيا» - بالإنسان، فيما يشبه حركة المسرحية المتكررة، أو الساعة، أو الدولاب، ولكن تنغلق الحركة على نفسها، فى تكرارها السالب، فتتحول الحركة إلى سجن، تنغلق الحياة معه على نفسها، وتضيق «الدنيا» فيه على الإنسان، وتغدو حركته مقيدة، مرسومة سلفا، محكومة بإرادة مطلقة، لا قدرة لأحد على مواجهتها.

قد يتسع هذا السجن، ليشمل كل ما فى الوجود، فيقول الزهاوى:

كل ما فى الوجود فهو لعمرى
من نواميس الكون فى أصفاد
[ص: ٦٠٠]

وقد يضيق هذا السجن ليقتصر على الإنسان، فيقول البارودى

فكيف ترانا صانعين، وكلنا
بقارورة صماء، والباب مقفل؟
[٣ / ١٨٩]

ولكن يتجاوب السجن العام - رغم رحابته - مع السجن الخاص - رغم ضيقه - ليصبح الإنسان نفسه «أسيرا للقدر»، «مرتهنا بيد الأيام»، «رهين حوادث تودى بجدته»، لا إرادة له فى مواجهة حركة «الدهر» التى تتقلب من الضد إلى الضد، وتتربص بهذا «الممثل البائس» فى كل خطوة يخطوها. وتتكرر هذه الصور اللافتة فى شعر البارودى:

- إن الحياة وإن طالت إلى أمد
والدهر قُرحان، لا يبقى ولا يذر
لا يأمن الصامت المعصوم صولته
ولا يدوم عليه الناطق البذر
[٢ / ١٢٧]

- والدهر كالبحر لا ينفك ذا كدر
وإنما صفوه بين الورى لمع
[٢ / ٣٦٣]

- كذاك الدهر ملاّق خلوب
يغرّ أخا الطماعة بالكذاب
فلا تركن إليه، فكل شىء
تراه به يئول إلى ذهاب
[١ / ١٠٣]

- ألا إنما هذى الليالى عقارب
تدبّ، وهذا الدهر ذئب مخادع
[٢ / ٢١٤]

- وما الدهر إلا مستعد لوثبة
فحذرك منه فهو غضبان مطرق
[٢ / ٣٥٧]

- والدهر للإنسان يوما آكل
وكل شىء فى الزمان باطل
[٣ / ١٨٢]

- فما الدهر إلا نابل، ذو مكيدة
إذا نزعت كفاه فى القوس لم يشو
[٤ / ٢٠٧]

- والدهر مصدر عبرة لوأننا
نتلو سجل الغدر من آثامه
[٣ / ٥٧٧]

ولا يتقلّب «الدهر» من حال إلى حال، فى هذا السياق، بل يثبت على حال واحد، فى حاضر يضيق كالسجن، ودنيا تبدو كالأفعى أو السراب. ويقترن «الدهر» بتشبيهات لافتة، فى حاله الثابت، تنطوى كلها على دلالة متجاوبة العناصر، تقترن بالفتك

والتدمير ، مثلما تقترن بالمخادعة والمخاتلة . وكما تنطوى هذه الدلالة على «عبرة» مصدرها الدهر ، تؤكد هذه الدلالة ضيق السجن على الفريسة ، وسطوة القوة القاهرة التى تواجهها الفريسة فى حاضر ، يتناوشه الخطر من كل جانب .

قد يبرر البارودى هذا الإلحاح السالب على الدهر ، ليفر من بعض المزالق الدينية ، فيقول فى مقدمة ديوانه :

«وقد يقف الناظر فى ديوانى هذا على أبيات قلتها فى شكوى الزمان ، فيظن بى سوءا من غير روية يجيلها ، ولا عذرة يستبينها ، فإنى إن ذكرت الدهر فإنما أقصد به العالم الأرضى لكونه فيه ، من قبيل ذكر الشىء باسم غيره لمجاورته إياه ، كقوله تعالى : (واسأل القرية) أى أهل القرية» . [١ / ٥٩]

ولكن التبرير نفسه ينطوى على دلالة لافتة ، تتجاوب مع تكرار دوال «الدهر» الطاغى القاهر ، وسوء الظن بالزمان والشكوى منه ، فى شعر الرصافى والزهاوى وشوقى وحافظ على السواء . إنه التجاوب الذى يصل بين «الدنيا ــ الأفعى» و«الحياة ــ السراب» و«الكون المكبّل فى أصفاد» من ناحية ، والإنسان الذى ينغلق عليه الحاضر كأنه «قارورة صماء» من ناحية ثانية . وكما يكشف هذا التجاوب عن حاضر سالب ، يجذب سلبه عين الحكيم الإحيائى ، تثبت العلاقة ــ فى هذا الحاضر ــ بين الدهر والإنسان ، لينغلق الزمان كالدائرة ، وينغلق المكان كالسجن ، فلا يبدو ثمة أمل سوى تقبل السجن ، وتقبل هبوط دولاب الزمان نحو منحدره .

وتبدو العلاقة لافتة بين «الدهر» و«القضاء» و«القدر» ، فى هذا السياق . وإذا كان الدهر أشبه بقوة سرمدية طاغية ، تتحكم فى المصائر ، فإن القضاء والقدر أشبه بالمسار المحتوم الذى تفرضه هذه القوة . وتتجلى «يد الزمان» ، فى هذا السياق ، بوصفها أداة الدهر التى تقود الإنسان ، كما تُقاد الدابة ، نحو غاية علمها عند صاحب الدهر ، وليس الإنسان :

ــ والمرء طوع يد الزمان يقوده
قود الجنيب لغاية لم تعلم
[بارودى ٣ / ٥٠٢]

ــ نظن بأنا قادرون وإننا
نقاد كما قيد الجنيب ونصحب
[بارودى ١ / ١٠٣]

ولا تختلف هذه العلاقة الثابتة بين «الدهر» و«الإنسان» ، فى شعر شوقى ، عما هى عليه فى شعر البارودى ؛ إذ تأخذ ، عند الثانى ، صورة العلاقة بين الراعى الحازم ، اليقظ ، والقطيع العاجز الغافل . قد تتأبى بعض حملان القطيع على النظام ، أو يخرج بعضها على المسار ، ولكن هراوة الراعى لا تلبث أن تردها إلى المسار المحتوم والنهاية المرسومة ، فيتحرك البشر :

يراح ويغدى بهم كالقطيـ
ـع على مشرق الشمس والمغرب
إلى مرتع ألفوا غيره
وراع غريب العصا أجنبى
[٢ / ١٤٧]

ولكن تركّز دلالة الصورة المتكررة على قوة الراعى وسطوته وحزمه ، لتبرر علاقته بالإنسان ، على هذا النحو :

من شذّ ناداه إليه فرده
قدر كراع سائق بقطاع
ماخلفه إلا مقود طائع
متلفت عن كبرياء مطاع
جبار ذهن ، أوشديد شكيمة
يمضى مضىّ العاجز المنصاع
[الشوقيات ٣ / ٩٥]

وكما تقترن دلالة هذه الصورة المتكررة بالتركيز على ضآلة الإرادة الإنسانية بالقياس إلى إرادة كونية مطلقة ، وخضوع كل ما فى الإرادة الإنسانية إلى سجن الحركة الثابتة للدائرة ، تلفتنا دلالة الصورة إلى العلة الغائية التى تكمن وراء حركة القطيع الإنسانى ، فتحكم حركة هذا القطيع ــ العابر ، الزائل ، المسيَّر ــ إزاء الدهر ــ الدائم ، القاهر ، المسيِّر ــ :

قطيع يزجيه راع من الدهـ
ـر ، ليس بلين ولا صُلب
أهابت هراوته بالرفا
ق ، ونادت على الحيّد الهرب
وصرّف قطعانه ، فاستبد
ولم يخشَ شيئا ولم يرهب
أراد لمن شاء رعى الجديـ
ـب ، وأنزل من شاء بالمخصب
وروى على ريّها الناهلا
ت ، وردّ الظماء فلم تشرب
وألقى رقابا إلى الضاربيـ
ـن ، وضنّ بأخرى فلم تضرب
وليس يبالى رضا المستريـ
ـح ، ولا ضجر الناقم المتعب
ولـيس بمبق على الحاضريـ
ـن ، وليس بباك على الغيّب
[الشوقيات ٢ / ١٤٨]

ولكن العلاقة بين «الدهر» و«الإنسان» علاقة أزلية ، فى هذا السياق ، على نحو ينسرب معه الحاضر السالب فى ثبات مطلق ، يتجاوز الزمان المتعين ، أو المكان المحدد . وماذلك إلا لأن الحاضر السالب يعكس نفسه على الماضى ، فيجعله صورة له ، كما يعكس نفسه على المستقبل ، فيصبح المستقبل تكرارا للماضى . وينعكس سلب الحاضر على حركة الدائرة الكونية ، ليصبح سلبا مطلقا ، يقترن

بسطوة هذا الدهر الأزلى . وتصل أزلية الدهر ما بين أزمنة الماضى والحاضر والمستقبل ، فتجعل منها زمنا واحدا مطلقا ، ثابتا فى سلبه ، الذى هو انعكاس لسلب الحاضر ، فى آخر المطاف . ولذلك تبدو حركة القطيع الإنسانى حركة متحدة ، فى زمان مطلق ، ليس سوى انعكاس لحاضر متعين ، وذلك ليؤكد الزمان المطلق ـ أو يبرر ـ خضوع مسيرة القطيع الإنسانى إلى مبدأ أعلى منه ، يتصل بهذا القدر المقدور الذى لا يفرّ منه أحد .

لكن الحاضر السالب يمكن أن يفرض رؤية مغايرة ، تتضاد مع الرؤية السابقة ، لكن تتجاور معها ، على أساس من قدرية متأصلة . وعندئذ يمكن النظر إلى الحاضر السالب من منظور مغاير ، بوصفه مجرد جانب من دورة ، أو عَرَض مؤقت ، لا بد أن يعقبه جانب آخر ، هو نقيض موجب له . وإذا كان الحال السالب للحاضر ، من منظور هذه الرؤية الثانية ، يقترن بالليل ، أو الذبول ، أو الغروب . فإن الليل يعقبه النهار ، والذبول يعقبه النماء ، والغروب يعقبه الشروق . وتعود دلالة الدائرة الكونية إلى الظهور ، ولكن لتؤكد وجها موجبا من قدرية متأصلة ، تعقب فيها دورة السعد دورة النحس ، ويتلو فيها جانب المرتفع جانب المنحدر ، كالقضاء المحتوم . وتتجلى هذه القدرية الأخيرة فى دوال لافتة ، تتجاوب معها أبيات البارودى :

ـ فسوف تصفو الليالى بعد كدرتها
وكـل دور إذا مـاتم يـنـقـلب
[١ / ١١٥]

ـ فما بارح إلا مع الخير سانح
ولا سـانـح إلا مع الشر بـارح
[١ / ١٦٣]

ـ ولا تبتئس من محنة ساقها القضا
إليك ، فكم بؤس تلاه نعيم
فقد تورق الأشجار بعد ذبولها
ويخضرّ ساق النبت وهو هشيم
[٣ / ٥١٩]

وأبيات الرصافى :

أيها الأنجم التى قـد رأيـنـا
عبراً فى أفولها كـالشـمـوس
إن هـذا الأفول كـان شروقا
فى دياجير طـالـع مـنـحوس
وسـيـأتى الـزمـان منه بسعد
تـنجلى مـنه داجيات النحوس
[١ / ٧٧٠]

وبيتا الزهاوى :

لئن أخذت شمس السعادة تختفى
فللشمس من بعد الغروب طلوع
وللأرض من بعد الخراب عمارة
ولـلـراحـلين المبـعـدين رجوع
[ص : ١٤٢]

ولكن تظل هاتان الرؤيتان المتجاورتان كلتاهما ، وإن تعارضتا ، تشيران إلى الحال السالب للحاضر ؛ فتشير كلتاهما إلى هذه «الدنيا» الخطرة كالأفعى ، وإلى هذه «الحياة» الخادعة كالسراب ، لتبرر كلتا الرؤيتين الحاضر بكيفية مغايرة للأخرى . وإذا كانت الرؤية الأولى تبرر سلب الحاضر بإسقاطه على الماضى والمستقبل ، تبرر الرؤية الثانية هذا السلب بردّه إلى مجرد وجه من وجهى التضاد المتعاقب ، فى دورة الفلك الدوّار بين قطبى النحس والسعد . ولذلك تظل حركة الدائرة الأزلية فاعلة فى الحالتين ، تقترن فاعليتها بنفى الحاضر المتعين فى الرؤيتين ، والفرار من وطأته ، بالعودة إلى زمان مطلق يعود فيه كل شىء إلى أوله .

٥ ـ ٢

ويتحول التاريخ الإنسانى ، مع تجاوز هاتين الرؤيتين ، ليصبح مجلى آخر لحركة الدائرة المنغلقة كالسجن : ويغدو كل حاضر إنسانى ـ فى هذا التاريخ ـ تكراراً لحاضر أول سابق عليه ، كما يغدو كل مستقبل ـ فى هذا التاريخ ـ تكرارا لدورة سبق حدوثها ، فى الماضى ، الذى يغدو حاضرا ومستقبلا فى آن . ولماذا لا نقول مع الزهاوى :

ـ مـــا أرى الأيـــام بـــالأشـ
ـيـــــاء إلا دائــــــرات
كـــــل آت هـو مـــاض
كـــــل مـــــاض هو آت
[ص : ٤٠٨]

ـ الـسكون مـاضـيـه يـعـو
د بـــنـــا إلى المـســتـقـبـل
وتـعـود هـذى الأرض بـعـ
د خــــرابها كــــالأول
فـتـمـثـل الـدّوْرَ الـذى
قــد مـــرّ خير ممثـــل
ونـــعـود نحيـــا مـــثـلما
كـــنـــا بـــغير تـــبـــدّل
ونموت ثم نـــــــعـود فى
أدوارهـــــا بـــتـــسلســل
[ص : ٥١٩]

لنقل إن هذا المنظور يشد التاريخ الإنسانى إلى ماض مطلق ، يتكرر على نحو أزلى ، تكرار حركة الدائرة فى حياة الإنسان والطبيعة ؛ فذلك يعنى أن كل ابتعاد عن هذا الماضى إنما هو حركة ، فى محيط دائرة التاريخ ، التى تعود إلى حيث بدأت ، ليقع المستقبل

على نفس النقطة التى بدأ منها الماضى . ويحن الحاضر إلى هذا الماضى حنينه إلى هذا القديم الذى وصفه شوقى بقوله :

وربَّ قديم كشعاع الشمس
ابن غد واليوم وابن الأمس

ولذلك يتحرك «دولاب» التاريخ الإنسانى كما تتحرك «عقارب الساعة» ، فيغدو تكرارا متعاقبا لأحداث متماثلة ، تتحدد معها مصائر الدول والأفراد ، ليقع الجميع على محيط دائرة واحدة ، جديدها تكرار لغابرها ، وحاضرها مثال لماضيها ؛ فيقول شوقى : «التاريخ غابر متجدد ، قديمه منوال ، وحاضره مثال» . [الشوقيات ٢ / ٥٥] .

وعندما ترقب عينا الحكيم الإحيائى الدورة الأبدية للتاريخ يستخلص العقل مغزاها ، وذلك لكى تتصل حكمة الشعر بتأمل ثبات حركة الطبيعة الباقية ، والتكرار المطلق لحركة الإنسان الزائل ، فيصبح الشعر «ابن أبوين : التاريخ والطبيعة» . [الشوقيات ١ / ٢٥٠] ولكن على نحو يجعل «قريحة الشاعر كعين صاحب الأيام ، عندها للحزن عَبْرة ، وللسرور عِبْرة» . [الشوقيات ٢ / ٦٥] إنها القريحة التى تفزع إلى «الزمن الحكيم» [الشوقيات ٣ / ٩٦] لتتأمل الطبيعة من حيث علاقتها به ، وتتأمل الإنسان من حيث تأثره بكليهما ، ولا غرابة فى ذلك :[٥١]

فن كريم الشعر والبيان
عينان فى التاريخ تجريان

ولعل هذا الفهم يفسر الاهتمام اللافت بالتاريخ فى شعر شوقى ، وما نجده - فى هذا الشعر - من تحول نموذج الشاعر الحكيم - فى بعض أدواره - إلى مؤرخ يرى فى التاريخ مرآة ، ينعكس عليها المغزى الدائرى لمصائر الأيام والدول . إنه الاهتمام الذى جعل شوقيا يصل بين «التاريخ» و«الكتب المقدسة» ، ليقول :

غال بالتاريخ واجعل صحفه
من كتاب الله فى الإجلال قابا
قلّب التاريخ وانظر فى الهدى
تلق للتاريخ وزنا وحسابا
رب من سافر فى أسفاره
بليالى الدهر والأيام آبا
[الشوقيات ٢ / ١٨]

وهو الاهتمام الذى يصل - فى شعر شوقى - بين التاريخ والحكمة ، فيلفت عينى الشاعر الحكيم إلى ما خطه «الدهر» - مرة أخرى - من «عبرة» ، فى كتاب الناس والأيام :

ذاك كتاب الناس والأيام
من آدم الجدِّ إلى القيام
تأنق الدهر به ما شاء
وأتقن التأليف والإنشاء

فإن وجدت خاطرا مطالبا
ونازعا من الطباع غالبا
فقف على آثار أعيان الزمن
واغش الطلول وتنقل فى الدمن
وعالج النجوى والادّكارا
هيئا للحكمة الأفكارا
فالروح فى التاريخ الاعتبار
وحكمة تودعها الأخبار
[دول العرب ، ص : ١٤]

وإذا كان تأمل الطبيعة يقود إلى عبرة تقترن ببديع صنع البارى ، من خلال ارتحال فى سفر العناصر ، أو تطلع فى مرآة الوجود ، فإن تأمل التاريخ يقود إلى عبرة مماثلة ، ولكنها عبرة تقترن بارتحال صوب الماضى ، لتأمل كتاب الناس والأيام ، واستخلاص الحكمة المودعة فى الأخبار .

وكما ترادف العبرة الاعتبار ، فى التاريخ ، تقترن بالتأسى . لكنه التأسى الذى يرتبط بحاضر محبط ، تتحول فيه نقطة الارتفاع فى دولاب الزمان إلى نقطة انخفاض ، فيذكِّر الضد بنقيضه الموجب ، ويغدو النفور من الحاضر المحبط حلما بعودة ماض مجيد ، يكرِّر فيه المستقبل الماضى . وكل ارتحال إلى الماضى ، فى هذا السياق ، ارتحال إلى تاريخ قديم ؛ تبرز «عِبْرة السرور» فيه «عَبْرة الحزن» المقيم .

وإذا كانت العِبْرة المستخلصة من «الطبيعة» تؤكد أن :

كل ذى سقطين فى الجو سما
واقع يوما وإن لم يعرس
وسيلقى حينه نسر السما
يوم تطوى كالكتاب الدرس
[الشوقيات ٢ / ١٧٧]

تؤكد العبرة المستخلصة من «التاريخ» أن الدول كالناس «داؤهن الفناء» ، فيما يقول شوقى ، وأن علو مجد «روما» شبيه بعلو مجد «أثينا» ، ومجد «طيبة» ، ليس سوى جانب من حركة نفس الدائرة ، يصعد محيطها صعود نسر السماء أو صعود كل ذى جناحين (= سقطين) ، فيرتفع نجم هذه الممالك ، ولكن يهبط المحيط مرة أخرى ، فيهبط الطائر محطم الجناح ، ويأفل النجم ، وتنغلق الدائرة ، كالسجن ، لتبدأ من جديد ، مؤكدة عبرة التاريخ التى تقول :

نال روما ما نال من قبل آثيـ
ـنا ، وسيمته ثيبة العصماء
سنة الله فى الممالك من قبـ
ـل ومن بعد ، ما لنعمى بقاء
[الشوقيات ١ / ٢٢]

وفى هذا السياق ، يبدو مغزى «كبار الحوادث فى وادى النيل» وعبرتها التى تصورها قصيدة شوقى التى ألقاها فى المؤتمر الشرقى الأول (١٨٩٤) ؛ إذ ليست «كبار الحوادث فى وادى النيل» سوى دوائر

يعود فيها كل شئ نحو بدئه ، فهى ممالك ودول تتعاقب لتكرر الدورة نفسها : يصعد « الفراعنة » ليهبطوا من جديد ، وتدور الدوائر لينتصر « قمبيز » ، لكن نفس الدوائر تدور لينتصر الرومان ، ويرتفع ملك الرومان لتضيعه «أنثى صعب عليها الوفاء » . وتتعاقب الديانات تعاقب موسى وعيسى ومحمد . ويتعاقب ولاة الإسلام على مصر . وتدور الدوائر ـ مرةً أخرى ـ صاعدة مع «الغرّ آل أيوب » ، هابطة مع «دول الجراكس » . ويتسلط «الفرنسيس » ليعلو نابليون «النسر» ولكنه سرعان ما يسقط محطم الجناحين ، بعد أن :

سكتت عنه يوم عيّرها الأهـ
ـرام ، ولكن سكوتها استهزاء
فهى توحى إليه : أن تلك (واتر
لو) فأين الجيوش ؟ أين اللواء؟
[الشوقيات ١ / ٣٣]

وتنتهى «كبار الحوادث» ليبقى مغزاها ، وتتأكد عبرتها ، من خلال «التمثيل » الذى ينسرب فى سياقها ، و «التمثيل يدنى من لا له إدناء » ، فيما تقول قصيدة شوق ، ولكن يقترن «التمثيل » بذلك « التأسى » الذى يلخصه هذا البيت المركزى الدلالة فى القصيدة :

هكذا الدهر : حالة ثم ضد
ما الحال مع الزمان بقاء

ولا يبقى ثابتا ، مع تقلب الدهر من الضد إلى الضد ، وتعاقب «كبار الأحداث » بين قطبى النحس والسعد ، سوى «النيل » ، ذلك الذى تعبره الدول والرجال ، متعاقبة ، فى القصيدة المسماة باسمه :

من شاطئ فيه الحياة لشاطئ
هو مضجع للسابقين ومرْفق
[الشوقيات ٢ / ٧١]

ويتكرر العنصر الدال نفسه فى «الرحلة إلى الأندلس » ، حيث يتجاوب الخاص مع العام ، ويتكرر الماضى فى الحاضر ، ويجاور الحكيم القديم (البحترى) الحكيم الجديد (شوق) ، فى البحث عن «وجه التأسى » ، لتبرز العبرة التى تعظ ، والحكمة التى تشفى . وتعود الذاكرة إلى مبدئها ، وتحن النهاية إلى البداية ، ويدور الاسترجاع كالدولاب ، لتدور الدائرات بالدول ، كأنها «اختلاف الليل والنهار » . ولذلك يعود« الفلك الدوار » إلى الظهور ، ليتقلب ما بين نفس الضدين :

فلك يكسف الشموس نهارا
ويسوم البدور ليلة وكس
ومواقيت للأمور ، إذا ما
بلغتها الأمور صارت لعكس
دول كالرجال ، مرتهنات
بقيام من الجدود وتعس
[الشوقيات ٢ / ٤٨]

وتصعد الممالك ـ «فى الأندلس » ـ كالشموس المشرقة ، ولكن سرعان ما تهبط مع المغيب إلى هوة الظلام . ويتسنم ملوك الأندلس ذرى المجد ، يطاولون الثريا ، ولكن سرعان ما يهبطون إلى أعماق الثرى . ولا يبقى سوى الدورة الكونية الثابتة ، والعبرة المقترنة بالتأسى . ولكن تتلخص العبرة فى البيت الذى يختم القصيدة ، ويفسر دلالة التاريخ نفسه :

وإذا فاتك التفات إلى الما
ضى فقد غاب وجه التأسى
[الشوقيات ٢ / ٥٢]

٥ ـ ٣

إن «التاريخ » ـ فى هذا السياق ـ تعبير عن أزمة وفرار منها فى الوقت نفسه ، ولذلك تنطوى دلالاته على ما يصله بالحاضر المنغلق كالسجن ، والدنيا الأفعى ، والحياة السراب ، والدهر الذئب . وكما ينطوى تكرار «التاريخ » على دوال لافتة ، تصل هذه الدوال التاريخ بالعبرة التى تحفظ القوم من الضياع :

اقرأ التاريخ إذ فيه العبر
ضاع قوم ليس يدرون الخبر
[الشوقيات ٤ / ٣٩]

وتصل هذه الدوال التاريخ بالنسب الذى يحفظ الهوية المشكوك فيها ، وبالذاكرة التى تنير الحاضر بالإحالة على الماضى :

مثل القوم نسوا تاريخهم
كلقيط عَىّ فى الناس انتسابا
أو كمغلوب على ذاكرة
يشتكى من صلة الناس انقضابا
[الشوقيات ٢ / ١٩]

ولا غرابة ـ فى هذا السياق ـ لو اقترن التاريخ بالعِرْض الذى يرادف الشرف المهدد :

وأنا المحتفى بتاريخ مصر
من يصن مجد قومه صان عرضا
[الشوقيات ٢ / ٥٨]

وكما تشير العلاقة بين دوال التشبيهات ، فى الأبيات السابقة ، إلى أزمة متأصلة فى الحاضر ، يغدو التاريخ نفسه فرارا من هذه الأزمة ، بالعودة إلى نقيضها ، أى الماضى الذى يقترن بالأصل والمنبع ، فيقترن بالهوية التى ترادف النسب ، والذاكرة التى تحفظ الهوية ، فتحفظ العِرْض فى الوقت نفسه .

ومن الصعب أن نفصل بين دلالة الإلحاح على التاريخ ، من حيث اقترانه بهذه التشبيهات ، وبين الوعى بأن هذا التاريخ نفسه يهوى حاضره إلى منحدره ، كما تهوى الشمس إلى المغيب . إنه الوعى

الذى يدفع فيه الحاضر إلى البكاء على الماضى ، على نحو تتجاوب فيه أبيات الرصافى :

أبكى على أمة دار الزمان لها
قبلا ودار عليها بعد بالغُيَر
كم خلَّد الدهر من أيامهم خبراً
زَانَ الطروس وليس الخُبر كالخبر
ولست أذكر الماضين مفتخرا
لكنْ أقيم بهم ذكرى لمدّكر
[الرصافى ١ / ١٨٣ ـ ١٨٤]

مع عبارات جمال الدين الأفغانى :(٥٢)

«بكاى على السالفين وبحيى على السابقين ... أين أنتم أيها الأمجاد الأنجاد... الآخذون بالعدل ، الناطقون بالحكمة ، المؤسسون لبناء الأمة ، ألا تنظرون من خلال قبوركم إلى ما أتاه خلفكم من بعدكم ... تفرقوا فرقا وأشياعا حتى أصبحوا من الضعف على حال تذوب لها القلوب أسفا .. أضحوا فريسة للأمم الأجنبية ، لا يستطيعون ذودا عن حوضهم ، ولا دفاعا عن حوزتهم . ألا يصيح من برازخكم صائح منكم ينبّه الغافل ، ويوقظ النائم ، ويهدى الضال إلى سواء السبيل » .

وإذا كان استرجاع ما فى التاريخ الذاكرة يذكّر بلحظات الشروق الماضية ، فيبتعث الحنين إلى الماضى الموجب ، بوصفه نقيضا للحاضر السالب ، فإن «الاعتبار» يبتعث حنينا مماثلا إلى مستقبل ، ليس سوى تكرار للحظات الشروق الماضية . وتصل الحكمة بين هذين اللونين من الحنين ، فتدنو بهما إلى حال من الاتحاد . وتتجاوب دورة «الفلك الدوّار» ، فى الطبيعة ، ودورة «كبار الأحداث» ، فى التاريخ ، ليؤكد التجاوب «وجه التأسى» .ويقترن «وجه التأسى» بقانون أزلى ، يتقلب معه الدهر ، من الضد إلى الضد ، فى حركة دائرية ، تؤكد «سنة الله فى الممالك من قبل ومن بعد» .

وكما تنطوى دلالة «سنة الله» على التبرير تنطوى على العزاء . وإذا كان التبرير يرد هبوط التاريخ ، فى الحاضر ، إلى الحركة الهابطة من دولاب الدهر ، ينطوى العزاء على حلم بتحول الهبوط إلى صعود ، هو استعادة لفردوس الماضى المفقود وشرفه على السواء :

آه لو يرجع ماضى الحقب
آه لو عاد زمان الشرف
[الرصافى ١ / ١٩٠]

وقد يكون العزاء فرديا ، وقد يكون جمعيا ، وقد يتصل الفردى بالجمعى ، ولكن يظل العزاء قرين الحلم بتحرك «الفلك الدوّار» من النحس إلى السعد ، ومن الانخفاض إلى الارتفاع . ولذلك يتجاوب

العزاء الفردى فى بيت البارودى :

فلولا اعتقادى بالقضاء وحكمه
لقطعت نفسى لهفة وتندما
[البارودى ٣ / ٤٠١]

مع العزاء الجمعى فى خطاب حافظ إبراهيم للشرق كله :

فديناك يا شرق لا تجزعن
إذا اليوم ولّى فراقب غدا
فكم محنة أعقبت محنة
وولّت سراعا كرجع الصدى
[حافظ ١ / ٢٤٩ ـ ٢٥٠]

وإذا هبط شعر حافظ من عمومية الشرق إلى خصوصية مصر ، تحدثت مصر عن نفسها ، بلسان حافظ ، فتركز على رجالها الذين طال انتظارهم الدورة المقبلة لهذا الفلك الدوّار :

إنهم كالظبا ألحّ عليها
صدأ الدهر من ثواء وغمد
فإذا صيقل القضاء جلاها
كن كالموت ماله من مرد
[حافظ ٢ / ٩٠]

وينسرب مغزى العزاء فى شعر الزهاوى ، كمثال أخير ، فيخاطب الحكيم فيه نفس الشرق الذى خاطبه حافظ ، فيقول :

أيها الشرق كنت والغرب داج
مطلع النور فى السنين الخوالى
وله كنت فى الحضارة أستا
ذا عليه تملى دروس المعالى
ذهبت عنك قوة العلم حتى
انعكس الأمر مؤذنا بالزوال
ولعل الأيام تعلن سلما
بعد حرب الأديان والأموال
[زهاوى ، ص : ٥٩]

وإذا هبط الزهاوى من عمومية الشرق ، ليتحدث عن بغداد ، تجاوبت الدلالة الخاصة والعامة ، واقترن حلم المستقبل بدورة أخرى من دورات الفلك الدوار ، يعود فيها الماضى مكررا نفسه ليصنع المستقبل ، فينطق الشاعر الحكيم حكمة العزاء قائلا :

فى السكون كل مركب
فيما أراه إلى انحلال
ولكل منحل جد
يدُ تركّب فيما بدا لى
ما جاء يفسده الجنـ
ـوبُ تعيده أيدى الشمال

منـــذ القـــديم يــدور هــ
ــذا الكــون من حــال لحال
ســـتعود بـــغـــداد كما
كـــانت بـــأعصرهـــا الخوالى
وتـــعود أيـــــامى بها
وتـعود هـاتـيك الـليـالى
يــــا قوم أنتم أمـــــة
لا تـسـتقـر على الســفـال
[الزهاوى ، ص : ٢٤١]

الهوامش :

(١) راجع لكاتب هذه الدراسة ، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص : ١١٥ ــ ١١٦.
(٢) أبو حاتم الرازى ، الزينة ، القاهرة ١٩٥٦ ، ١ / ٤٤ .
(٣) يقول المظفَّر العلوى : «أما مدح الشعر على لسان النبى صلى الله تعالى عليه وسلم ... فكثير ... فمن ذلك قوله صلى الله تعالى عليه وسلم : (إن من الشعر لحكمة) ، وفى موضع آخر (إن من الشعر لحكما) . هذا قوله وهو صلى الله تعالى عليه وسلّم لا ينطق عن الهوى ، بعد أن قال الله تعالى فى شأن داود عليه السلام : (وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب) ، وقال تعالى : (ولوطا آتيناه حكما وعلما) ، فجعل صلى الله تعالى عليه وسلم بعض الشعر جزءاً من الحكمة التى خص الله تعالى بها أنبياءه ووصف أصفياءه ، "وامتنّ عليهم بذلك إذ جعلهم مخصوصين بها من قبله ، ومغمورين بفخرها من جهته ، وناهيك بذلك فضيلة للشعر والشعراء» . راجع ، نضرة الإغريض فى نصرة القريض ، دمشق ١٩٧٦ ، ص : ٣٥٢ ــ ٣٥٣ .
(٤) ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، القاهرة ١٩٧٣ ، ٥ / ٢٧١ .
(٥) الزينة ، ١ / ٤٢ .
(٦) العقد الفريد ، ٥ / ٢٧٤ ويروى ابن رشيق الخبر على نحو مغاير فى العمدة ، القاهرة ١٩٥٥ ، ١ / ٢٥ .
(٧) عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الإعجاز ، القاهرة ١٩٦١ ، ص : ١١ .
(٨) العمدة ، ١ / ٢٦ .
(٩) حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تونس ١٩٧٢ ، ص : ١٢٤ .
(١٠) الصورة الفنية ، ص : ٤٠ وما بعدها .
(١١) أبو الفرج الأصفهانى ، الأغانى ، طبعة دار الكتب المصرية ، ٤ / ١٢٦ ، ١٣٧ ــ ١٣٩ ، ١٤٥ .
(١٢) شرح ديوان ابن الفارض للشيخ حسن البورينى والشيخ عبد الغنى النابلسى ، مرسيليه ١٨٥٣ ، ص : ٥٦١ ــ ٥٦٢ .
(١٣) ديوان أبى نواس (ت . أحمد عبد المجيد الغزالى) بيروت ، دار الكتاب العربى ، ص : ٢٧٥ .
(١٤) ديوان أبى تمام (ت ــ محمد عبده عزام) القاهرة ١٩٧٢ ، ٢ / ٥ ، ١ / ٢٨٨ ، ٣٩٧ .
(١٥) المرجع السابق ، ٤ / ٣١٧ .
(١٦) المرجع السابق ، ٣ / ١٨٣ .
(١٧) شرح ديوان المتنبى (وضعه عبد الرحمن البرقوقى) بيروت ، دار الكتاب العربى ، ٢ / ٤٤ ، ٤٨ .
(١٨) العمدة ، ١ / ٧٥ .
(١٩) أبو العلاء المعرى ، اللزوميات ، القاهرة ، مكتبة الخانجى ، ١ / ٥٤ .
(٢٠) نقرأ فى ديوان أبى تمام :

ــ ولم أر كالمعروف تُدعى حقوقه
مغارم فى الأقوام وهى غنائم
ولا كالعلى مالم ير الشعر بينها
فكالأرض غفلا ليس فيها معالم
يُرى حكمة ما فيه وهو فكاهة
فيقضى بما يقضى به وهو ظالم .
[٤ / ٣١٧]

ــ حذّاء تملأ كلّ أذن حكمة ،
وبلاغة ، وتدر كل وريد
[١ / ٣٩٧]

ــ إذا شردت سلت سخيمة شانئ
وردّت عزوبا من قلوب شوارد
ــ أفادت صديقا من عدو وغادرت
أقارب دنيا من رجال أباعد .
[٢ / ٨٢]

(٢١) ديوان ابن الرومى (ت : حسين نصار) القاهرة ١٩٧٣ ، ١ / ٣٩١ .
(٢٢) ديوان البارودى (ت : على الجارم ، محمد شفيق معروف) القاهرة ١٩٧١ ، ٣ / ٤٨٥ ــ ٤٨٦ ، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن .
(٢٣) ديوان حافظ إبراهيم (ت . أحمد أمين . أحمد الزين . إبراهيم الإبيارى) القاهرة ١٩٣٩ ، ص : ١ / ٨٩ وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن .
(٢٤) أحمد شوقى ، الشوقيات ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، ١ / ١٦٠ ، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن .
(٢٥) ديوان معروف الرصافى ، دار العودة بيروت ١٩٧٢ ، ٢ / ١٧٠ ، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن .
(٢٦) ديوان جميل صدقى الزهاوى ، بيروت ١٩٧٢ ، ص : ٣٠٧ ، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن .
(٢٧) أحمد شوقى ، شيطان بنتاءور ، أو لبد لقمان وهدهد سليمان (ت . محمد سعيد العريان) القاهرة ١٩٥٣ ، وسيشار إلى الاقتباسات فى المتن .
(٢٨) حافظ إبراهيم ، ليالى سطيح (ت . عبد الرحمن صدقى) القاهرة ١٩٦٤ وسيشار إلى الاقتباسات فى المتن .
(٢٩) كلا هذين الحكيمين ــ سطيح وبنتاءور ــ يذكّر بالأستاذ الحكيم الذى يدير حديثا تأمليا مع مريد له ، فى رسالة البارودى : «نصائح البد» . راجع نصّ الرسالة فى : سامى بدراوى ، أوراق البارودى : المجموعة الأدبية ، القاهرة ١٩٨١
(٣٠) حسين المرصفى ، الوسيلة الأدبية ، القاهرة ١٢٩٢ هـ ، ١ / ٤ .
(٣١) راجع رفائيل بطى ، سحر الشعر ، القاهرة ١٩٢٢ ، ص : ٢٢ .
(٣٢) ديوان حافظ (شرحه محمد هلال إبراهيم) مطبعة التمدن ، القاهرة ١٩٠١ ، ص : ١ ــ ٢ .
(٣٣) أحمد شوقى ، أسواق الذهب ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص : ٧ ، وبقية الاقتباسات فى المتن .
(٣٤) سحر الشعر ، ص : ٦٥ .
(٣٥) الثعالبى ، التمثيل والمحاضرة ، القاهرة ١٩٦١ ، ص : ١٨٧ .
(٣٦) المرجع السابق .
(٣٧) ليالى سطيح ، ص : ٤ . ومن المفيد أن نلاحظ إلحاح صورة أبى العلاء ، بوصفه الحكيم الأمثل ، على شعر حافظ . ويصل الأمر إلى أن لا يجد حافظ وسيلة يرفع بها من قدر فيكتور هو جو سوى أن يصله بأبى العلاء ، فهو :

أعجمى كاد يعلو نجمه
فى سماء الشعر نجم العربى
صافح العلياء فيها والتقى ،
بالمعرى فوق هام الشهب
[١ / ٣٣]

ويفعل حافظ الفعل نفسه ، متابعا شوق هذه المرة ، فيرثى تولستوى ، ولكن يدعوه إلى أن يقعد ـ فى مقام الخلد ـ مقعد التلميذ من أبى العلاء :

إذا زرت رهن المحبسين بحفرة
بها الزهد ثاو والذكاء ستير
فقف ثم سلم واحتشم ، إن شيخنا
مهيب على رغم الفناء وقور
وسائله عما غاب عنك ، فإنه
عليم بأسرار الحياة بصير
[٢ / ١٦٥]

والأصل فى ذلك شوق ، الأسبق فى رثاء تولستوى :

إذا أنت جاورت المعرى فى الثرى
وجاور رضوى فى التراب ثبير
فقل يا حكيم الدهر حدث عن البلى
فأنت عليم بالأمور خبير
[الشوقيات ٣ / ٨٠] .

(٣٨) الشوقيات ، الجزء الأول (من سنة ١٨٨٨ إلى ١٨٩٨) مطبعة الآداب والمؤيد بمصر ، سنة ١٨٩٨ ، ص ٣ ، ٦ . ومن المفيد أن نلاحظ ارتباط هذا التأكيد ـ فى جانب منه ـ بالدفاع عن التراث الشعرى العربى ، فى مواجهة الشعر الغربى . ولذلك فهو تأكيد يتجاوب مع سياق الأبيات التى يقول فيها حافظ :

سل (ألفريد) و(لامرتين) هل جريا
مع الوليد أو الطائى بميدان
وهل هما فى سماء الشعر قد بلغا
شأو التوامى فى صوغ وإتقان
وقا وقد شهدا بالحق أنهما
فى بيت أحمد لو يرضى نديمان
[١ / ٥٩]

ويقول فيها شوق :

والله ما (موسّى) وليلاته
وما (لمرتين) ولا (جيرزيـل)
أحق بالشعر ولا بالهوى
من قيس المجنون أو من جميل
قد صوّرا الحب وأحداثه
فى القلب من مستصغر أو جليل
تصوير من تبق دمى شعره
فى كل دهر وعلى كل جيل

راجع الشوقيات المجهولة (ت . محمد صبرى السوربونى) القاهرة ١٩٦١ ، ٢ / ١٧٢ ـ ١٧٣ . والإشارة إلى (ألفريد) و (موسى) ، فى بيتى شوق وحافظ ، إشارة إلى الشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه Alfred de Musset (١٨١٠ ـ ١٨٥٧) صاحب «الليالى» المشهورة . أما (جيرزيل) ـ جيرازيلا ـ فى بيت شوق ، فهى اسم رواية كتبها الشاعر الفرنسى لامرتين Lamartine (١٧٩٠ ـ ١٨٦٩) الذى ترجم له شوق ـ فى باريس ـ قصيدته «البحيرة» ، فيما يشير فى مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات .

(٣٩) ديوان ابن عربى ، **طبعة ايران ، ص ١٣٤**
(٤٠) مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات ، ص : ٦ ، ١٢ .
(٤١) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ، بيروت ١٩٥٧ ، ٣ / ٤٢٠ .
(٤٢) الفارابى ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، بيروت ١٩٥٥ ، ص : ٤٢ .
(٤٣) نقرأ فى شعر شوق عن مولد عيسى عليه السلام :

وُلد الرفق يوم مولد عيسى
والمروءات ، والهدى ، والحياء
وازدهى الكون بالوليد ، وضاءت
بسناه من الثرى الأرجاء
وسرت آية المسيح ، كما يسـ
ـرى من الفجر فى الوجود الضياء
تملأ الأرض والعوالم نورا
فالثرى مائج بها ، وضاء
[١ / ٢٨]

وعن مولد محمد صلى الله عليه وسلم :

ولد الهدى ، فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم وثناء
[١ / ٣٤]

(٤٤) ونقرأ فى شعر شوق :

ـ خلقت كأنى عيسى حرام
على قلبى الضغينة والشمات
[٣ / ٤٧]

ـ ولابتّ إلا كابن مريم مشفقا
على حسدى مستغفرا لعداقى
[١ / ١٠٠]

ـ تطوف كعيسى بالحنان وبالرضى
عليهم وتغشى دورهم وتزور
[٣ / ٨٠]

(٤٥) السبع الطوال من القرآن الكريم : سورة البقرة ، وآل عمران ، والنساء ، والمائدة ، والأنعام ، والأعراف . والسابعة سورة يونس ، أو سورة الأنفال . راجع شارح ديوان البارودى ٣ / ٣٥ (هامش : ٧٠) .
(٤٦) الفصل الخامس المشهد الأول ، من المسرحية ، راجع :

The Complete Works of Shakespeare, Collins' Clear Type Press, London 1923, p. 185.

(٤٧) راجع إبراهيم المازنى ، الشعر : غاياته ووسائطه ، القاهرة ١٩١٥ ، ص : ٣ ، والبيت ترجمة لبيت شكسبير الشهير ، فى مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» .

The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all compact.

(٤٨) نقرأ فى شعر شوق :

ـ دقات قلب المرء قائلة له
إن الحياة دقائق وثوانى
[٣ / ١٥٨]

ـ إن أوهى الخيوط فيما بدا لى
خيط عيش معلّق بالوريد
مضغة بين خفقة وسكون
ودم بين جرية وجمود
[٣ / ٥٣]

ـ والأمانى حلم فى يقظة
والمنايا يقظة من حلم
[٢ / ١٧٧]

ـ وكل أخى عيش وإن طال عيشه
تراب لعمر الموت وابن تراب
[٣ / ٣٢]

(٤٩) خصوصا عندما يقول البارودى :

ـ بلينا وسربال الزمان جديد
وهل لامرئ فى العالمين خلود
[١ / ٢٩٧]

ـ لعمرك ما الإنسان إلا ابن يومه
وما العيش إلا لُبثة وزيال
[٣ / ٢١٨]

ـ فما العيش إلا خطرة عرضية
تزول كما زال الخبيث من النسم
[٣ / ٤٥١]

ـ هى ساعة تمضى ، وتأتى ساعة
والدهر ذو غير يهلذا الناس
[٢ / ١٦٨]

- لاتحسبن العيش دام لمترف
هيهات ليس على الزمان دوام
[٣ / ٢١]

وعندما نقرأ فى شعر الزهاوى :

- نتمنى العيش فى هذه الدنيا
لبانا ، وهل لعيش ثبات
أنسينا أنا على الأرض أبنا
ء أناس عاشوا قليلا وماتوا
[ص : ٣٤]

- يمر بنا الدهر فى جريه
فنهرم والدهر لايهرم
[ص : ٣٩]

- حلم هذه الحياة قصير
وهو فى نوعه من الأضغاث
[ص : ٤٣]

(٥٠) الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، راجع المرجع السابق .

Op. Cit. p. 1124.

(٥١) أحمد شوقى ، دول العرب وعظماء الإسلام ، مطبعة مصر . القاهرة ١٩٣٣ ، ص : ١٤ . وبقية الاقتباسات فى المتن.

(٥٢) الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغانى (ت . محمد عمارة) القاهرة ١٩٦٨ ، ص : ١٨٦ .

تتناول المجلة فى أعدادها القادمة الموضوعات والقضايا التالية :

* الأدب المقارن .
* النقد والعلوم الانسانية .
* تراثنا الشعرى .
* عباس العقاد .
* الأسلوبية .
* تراثنا النقدى .
* الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين فى الوطن العربى والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام والمشاركة بالكتابة .

حافظ وشوقى وزعامة مصر الأدبية

شوقى ضيف

تأخرت زعامة مصر الأدبية قرونا متعاقبة ، ومعروف أن نجداً كانت هي السابقة إلى هذه الزعامة في العصر الجاهلي سواء في الشعر أو في الخطابة ، ومعروف أيضا أن شعراءها كانوا يفدون حينئذ على أمراء الحيرة في العراق وأمراء غسَّان في الأردن وفي جلق جنوبي دمشق ، حتى إذا أشرقت الجزيرة بنور الإسلام أخذ الشعر ينشط في المدينة ومكة ، وسرعان ما ازدهرت الخطابة وجَدَّت الحاجة إلى كتابات مختلفة، سياسية وغير سياسية ، وأخذت العراق سريعا تشارك في الشعر والنثر وخاصة الخطابة ، وظلت زعامة الأدب العربي شركة بينها وبين الحجاز ونجد ، وما نكاد نمضي في العصر العباسي حتى تغلب العراق هذين القطرين على الشعر والنثر جميعا ، وتظل لها الزعامة فيهما . ومنذ القرن الثالث الهجرى تحاول الشام أن يكون لها نصيب من هذه الزعامة ، إذ ينشأ بها العتابي وأبو تمام والبحترى وديك الجن ، ويظل للعراق النصيب الأوفر ، مما جعل شعراء الشام يرحلون دائما إلى بغداد مهدين قصائدهم إلى الخلفاء والوزراء ، حتى إذا أظلَّ شمالي الشام عهد سيف الدولة الحمداني بجلب أتاه الشعراء من كل فَجٍّ ، وفي مقدمتهم المتنبي ، يشيدون بشجاعته وبطولته وماأُنْزِل بالروم من صواعق الموت ورعوده وعواصفه المدمرة .

وتتحول مقاليد الحكم بمصر في منتصف القرن الرابع الهجرى إلى أيدى الفاطميين ، ويزداد حظها من الشعر والنثر ، أو قل من الشعراء والكتاب ، وهو حظ لم يرتفع بها إلى مكانة الزعامة الأدبية ، سواء في فن النثر أو في فن الشعر ، حتى إذا نازلت مصر الصليبيين بقيادة صلاح الدين الأيوبي ، وأخذت تسحق جموعهم سحقا ذريعا في كل ميدان ، كما أخذت تستشعر قواها العاتية ، إذا هي لا تكتفي بأن تصبح لها الزعامة الحربية في البلدان العربية وتُظِلُّ بلوائها كثيرا من هذه البلدان ، بل تطلب إلى ذلك الزعامة الأدبية في النثر والشعر جميعا ، ويلبِّيها في النثر القاضي الفاضل كاتب صلاح الدين ووزيره ومستشاره ، فيستحدث طريقة جديدة في النثر والكتابة ، أو قل أسلوبا جديدا ، ينسخ به أسلوب ابن العميد الذى كان يشيع بين الكُتَّاب منذ القرن الرابع الهجرى ، ومن أهم ما يميز هذه الطريقة المصرية الجديدة في النثر طول السجعات في الرسالة ، حتى تحمل ما كان يودعها القاضي الفاضل من التوريات والاقتباسات القرآنية وألوان البديع المختلفة . وشاعت هذه الطريقة في البلدان العربية ورسخت ، وأصبحت لها الزعامة الأدبية في فن النثر ، أو قل أصبح لها غير قليل من هذه الزعامة .

وحقق لها أيضا غير قليل من الزعامة فى الشعر لعهد صلاح الدين ابن سناء الملك الذى تغنّى طويلا بانتصاراته المدوّية الحاسمة على حملة الصليب ، مستشعرا ـ إلى أقصى حد ـ مجد أمته الحربى فى تلك الانتصارات ، مفتخرا بوحدة العرب تحت راية صلاح الدين حتى يمحقوا الصليبيين محقا لا يبقى منهم ولا يذر . وقُدِّر لهذا الشاعر المصرى البارع أن يدرس فن الموشحات الأندلسية ، وهو يقوم فى دراسته مقام الخليل بن أحمد فى دراسة الشعر العربى ، فقد وضع الخليل ـ كما هو معروف ـ للشعر العربى أوزانه وعروضه ، وبالمثل وضع ابن سناء الملك ـ لأول مرة ـ عروض الموشحات الأندلسية وقواعدها المتنوعة ، على نحو ما هو معروف عن كتابه «دار الطراز» .

وبعد أن أوضح فى كتابه تلك القواعد أتبعها بأربعة وثلاثين موشحا لكبار الوشاحين الأندلسيين ، ليقرن الأمثلة بالقواعد ، ثم تلا ذلك بخمسة وثلاثين موشحا من نظمه ، ليدل على مدى تمثله لهذا الفن الأندلسى الجديد وبراعته فيه . وبذلك أعدَّ مصر والشام وغيرهما من البلدان العربية ، لينهض شعراؤها بفن الموشحات الجديد ، إذ عرَّفهم بعروضه وقواعده وذلّله لهم تذليلا ، بحيث أصبح فنا شعريا للعرب فى كل مكان . وعلى نحو ما أشاع القاضى الفاضل أسلوبا جديدا فى النثر والكتابة أشاع ابن سناء الملك فى الشعر أسلوبا جديدا يسيل عذوبة ورشاقة ، مع ما يحمل من ألوان البديع دون تكلف أو تعقيد ، أسلوب يقترب فى أحيان كثيرة من أساليب اللغة اليومية المتداولة ، وليس ذلك فحسب ، فإنه رقيق عذب عذوبة النيل ورقته . وتبعه ـ على هذا الأسلوب ـ شعراء مصر بعده من أمثال البهاء زهير وابن النبيه وابن نباتة ، وعمَّ بينهم على توالى الحقب ، وتجاوزهم إلى شعراء الشام من أمثال الشابّ الظريف ، وشعراء العراق من أمثال الحاجرى . ومما يدل بوضوح على مكانة ابن سناء الملك فى زمنه ، وما أتاح لمصر من زعامة فى الشعر ، أو بعبارة أخرى على شئ غير قليل من هذه الزعامة ، أننا نجد شعره يثير حركة نقدية واسعة على نحو ما أثار قبله شعر أبى تمام والمتنبى ، وإذا كان قد قُيِّض لهما خصوم وأنصار ، فكذلك قُيِّض لابن سناء الملك خصمان لدودان : مواطن هو ابن جبارة المصرى معاصره الذى ألف فى نقده كتابا باسم : «نظم الدر فى نقد الشعر» وشاعر عراقى كبير هو صفى الدين الحلى أكبر شعراء العراق فى الحقب المتأخرة ، إذ صبَّ عليه شرر نقده فى بعض كتبه . وتجرَّد لهذين الخصمين مدافعا عنه مناضلا نصير شامى ، هو الصفدى فى كتاب له سماه : «الاقتصار على جواهر السلك فى الانتصار لابن سناء الملك» وضمَّن بعض وجوه هذا الانتصار شرحه على لامية العجم . وكان موضوع هذا النقد ، خصومة وانتصارا ، أسلوب ابن سناء الملك الجديد وما ضمَّنه من الكلمات اليومية المتداولة ، فقد توقف الخصمان عند بعض ألفاظه وقالا إنها عامية ، ورد عليهما الصفدى موضحا أنها عربية أصيلة وأنها شُبِّهت عليهما . على كل حال أتاح ابن سناء الملك للشعر المصرى فى زمنه وبعد زمنه حظا من الزعامة ، ولم تلبث أن أخذت تتضاءل ، حتى إذا جثم كابوس العثمانيين على أنفاس مصر وأذاقوها غير قليل من الظلم والعسف ، لم يبق فى الشعر إلا رمق ضعيف ، كان يتيح له الحياة ولكن أى حياة ؟ الحياة الخامدة التى لا تغذّى روحا ولا تمتع شعورا ، وكأنما أصبح الشعر تمارين عروضية مثقلة بكلف البديع التى تخنق الشعر خنقا ولا تكاد تبقى فيه على حياة .

وكان لابد للشعر من شاعر عظيم ينقذه من الهوة التى تردَّى فيها لا فى مصر وحدها بل فى جميع البلاد العربية ، وكان محمود سامى البارودى ، هو المنقذ الذى هيأه القدر لمصر والشعر العربى ، كى يردّ عليه حياته الخصبة ، ويعده لنهضة أدبية رائعة ، وقد عكف على قراءة الشعر العربى القديم فى ينابيعه الأصيلة فى العصر العباسى وقبله ، حتى تمثل صياغته وموسيقاه تمثلا منقطع النظير ، وأخذ يسجل به تسجيلا بديعا حياته وخواطره ومشاعره ، وحياة أمته وخوالجها وآمالها وآلامها وأهواءها ، وهو فى هذا كله يوازن موازنة بارعة بين الاحتفاظ بأصول الشعر العربى التقليدية وبين حياته وأحداثها وأحداث أمته لزمنه . وبذلك حرر الشعر العربى من أغلال البديع الغثة ومن أساليبه الركيكة المبتذلة ، وردَّ إليه الحياة والروح ، مصوِّرًا به تصويرا صادقا مشاعره الوجدانية فى مرحلة حياته الأولى حين كانت حياة رغد وحب وتملٍّ بمشاهد الطبيعة المصرية ، كما صور تصويرا صادقا مرحلة حياته الثانية حين امتلأ صدره بالثورة على إسماعيل وتوفيق وحكمها الفاسد ، وأخذت تتوالى أناشيده الوطنية المتأججة ثورة وحماسة ، وينظم قصيدته فى الأهرام وأبى الهول وتاريخ مصر القديم ، ويُنْفى إلى سيلان ، ويظل يتوجع لوطنه ويحن إليه فى أشعار تضطرم لهفة ولوعة .

وعلى هذا النحو افتتح البارودى باب شعرنا الوجدانى الصادق فى العصر الحديث كما افتتح باب شعرنا الوطنى الثائر ، وضم إليه قصيدة فى مجد مصر الفرعونى القديم ، كما ضم قصيدة فى مشاهد الريف ، واضطرمت الروح العربية الأصيلة فى أشعاره بكل مقوماتها بحيث استطاع أن ينفذ من خلالها إلى موسيقاه الرصينة الصافية ، موسيقى يتصل فيها الماضى بالحاضر اتصالا خصبا حيًّا ، اتصالا تنمو فيه شخصيتنا الشعرية العربية نموا رائعا . وعنت الوجوه لشعره فى جميع الأقطار العربية بحيث عُدَّ ـ بحق ـ حامل لواء الشعر العربى الحديث . وسرعان ما حمله بعده حافظ وشوقى ، فإذا هما يمكّنان لمصر من الزعامة الأدبية ما لا عهد لها به فى أى زمن من أزمنتها الماضية .

٢

وقد ولد حافظ قبل احتلال الإنجليز لمصر بنحو عشر سنوات ، واجتمعت له أسباب مختلفة ليكون صوت مصر الناطق عن محنتها فى هذا الاحتلال ، إذ نبت فى أسرة مصرية متواضعة من أسر الشعب ، ولم يكد يخطو على عتبة سنته الرابعة حتى توفى أبوه ، فكفله خاله ، وكان موظفا بسيطا محدود الدخل ، فألحقه بكتَّاب فى القاهرة وببعض المدارس ، ونُقل إلى طنطا فصحبه معه وأخذ يختلف بها إلى الجامع الأحمدى مختلطا بطلابه ، واستيقظت فيه موهبته الأدبية ، واندلع فى دخائله إحساسه ببؤسه وضيق عيشه ، وعمل فى مكاتب

بعض المحامين ، وهذا الإحساس لا يزايله ، مما جعله يشدو بأشعار يندب فيها سوء حظه . ويكبُّ حينئذ على قراءة الشعراء العباسيين من أمثال البحترى والمتنبي وأبى العلاء ، كما يكبُّ على قراءة أشعار البارودى ، وبلغ من إعجابه به أن صمَّم على أن يسلك الطريق الذى سلكه فى مطالع حياته ، فترك طنطا ومكاتب المحامين بها ، والتحق بمدرسة الحرب ، وتخرج فيها ضابطا سنة ١٨٩١ وعُيِّن بوزارة الحربية ، ونقل إلى وزارة الداخلية غير أنه عاد سريعا إلى الحربية ، وأمضى بها بضع سنوات ، وهو فى أثناء ذلك يخالط الأدباء فى القاهرة . ويُدْعَى إلى مرافقة حملة كتشنر الأخيرة إلى السودان ويشتد ضيقه به ، وتنشب ضده ثورة فى الحملة سنة ١٨٩٩ ويشترك فيها حافظ ، ويُحال إلى الاستيداع ويطلب إحالته إلى المعاش ويجاب إلى طلبه بعد نحو ثلاث سنوات .

لقد عاد حافظ إلى وطنه بعد خمود ثورته وثورة رفاقه فى حملة السودان ، ولكن الثورة على الإنجليز وبطشهم وبغيهم لم تخمد فى نفسه أبدا ، بل ظلت مشتعلة ، وظل يُذْكيها بوقود من أشعاره حتى الأنفاس الأخيرة من حياته . وكان من أول مارَمَى به بائيته التى نظمها عقب عودته من السودان ، والتى يصِّور فيها تعثر جَدِّه وحظه لنسبته إلى الشرق والعرب ، وإنه ليندب مجدهم وسطوتهم حين كان يخشى الغرب بأسهم . ويلتفت إلى مصر ومحنتها بالإنجليز الغاشمين ، ويأسى لأحرارها فهم إن نطقوا بكلمة أُلقى بهم فى غياهب السجون ظلما وعدوانا ، ويصرخ :

أيَشْتكى الفقرَ غادينا ورائحُنا
ونحن نمشى على أرض من الذهبِ
والقومُ فى مصر كالإسْفِنْجِ قد ظفرتْ
بالماء لم يتركوا ضَرْعًا لمحتلبِ

فبينما يتجرع حافظ وأبناء مصر البؤس المرير، ينعم الإنجليز بخيراتها وطيباتها ، بل إنهم لم يتركوا فيها ثمرا إلا نهبوه ولا ضَرْعا إلا احتلبوه ، وما مثلهم إلا كمثل الإسفنج يمتص كل ما حوله من ماء فى أى وعاء ، غير مبق منه بقية . ويكون من حظه وحظ مصر أن يُحال إلى المعاش وأن يخرج من خدمة الدولة والجيش فى ظل الاحتلال الإنجليزى ، ويلوِّح له الخديو عباس ومعه حواشيه أن يقرب منه ، ويأبى مُفْضيا إلى بؤسه وإلى أمته ، واقفا فى مقدمة صفوفها ينازل الإنجليز ، وكأنما سيفه لم يسقط من يده بخروجه من الجيش ، وغاية ما فى الأمر أنه استبدل به سيفا بل سيوفا أخرى قاطعة من أشعاره . وكان أول حادث خطير نازل فيه المحتل نزالا عنيفا حادث دنشواى لسنة ١٩٠٦، فإن خمسة من الإنجليز قصدوا هذه القرية لصيد الحمام بها ، وتعرَّض لهم بعض أهلها ، وأصيب أحدهم بضربة شمس إصابة أفضت إلى موته ، فثار كرومر عميد الإنجليز فى مصر ، وعقد لهم محكمة لمحاكمتهم ، فقضت بإعدام أربعة شنقا وجلد سبعة بالسياط وحبس ثمانية مددا مختلفة ، ونُفِّذ الإعدام والجلد بمرأى من أهل القرية مبالغة فى التنكيل والعقاب . وغضب المصريون غضبا شديداً لهذه الفاجعة ، وفى مقدمتهم زعيمهم حينئذ مصطفى كامل وكتَّاب الصحف ، وتبارى الخطباء فى المحافل يصورون هذه الجريمة الوحشية الفظيعة ، واستشاط حافظ غضبا . وأخذ يجسِّدها فى قصائد رائعة ، بمثل قوله ساخرا من الإنجليز سخرية لاذعة :

أيها القائمون بالأمر فينا
هل نسيتم ولاءنا والودادا
خفِّضوا جيشكم وناموا هنيئًا
وابتغوا صيدكم وجوبوا البلادا
وإذا أعوزتكم ذاتُ طوق
بين تلكَ الرُّبَى فصيدوا العبادا
إنما نحن والحمامُ سواءٌ
لم تغادر أطواقُنا الأجيادا
ليت شعرى أتلك محكمة التَّفْ
تيشِ عادتْ أم عهد نيرون عادا

ومازال حافظ يصور هذه المأساة مصوِّبا سهام أشعاره إلى صدر كرومر وصدور الإنجليز من ورائه مذكيا فى أمته نار الألم لهذا الاعتداء الوحشى الفظيع ، محاولا أن يدفعها دفعا لمطالبتها بالحرية وحقوقها السياسية . لقد أصبح ـ بحق ـ شاعر الشعب الثائر وصوته الناطق ضد المحتل وبغيه وبطشه . وما يلبث مصطفى كامل زعيم الشعب وقائده فى جهاد المحتل الغاصب أن يذْوِى غصنه الفَيْنان ، ويلبى نداء ربه ، فيتولاه جزع ما بعده جزع وحزن ما وراءه حزن ، ويبكيه بقصائد ثلاث بكاء حارا ، بكاء يصور فيه فجيعة الشعب فى زعيمه وما أوقدت فيه من جمر اللوعة والأسى . ويدور عام ، وينتهز حافظ فرصة العام الهجرى ويحيِّى قدومه لسنة ١٩٠٩ ويلتفت إلى شباب مصر ، ويستثير حماستهم وحميتهم للمطالبة بالتحرر هاتفا بمثل قوله :

رجال الغدِ المأمول إنا بحاجةٍ
إليكم فَسُدُّوا النَّقْصَ فينا وشَمِّروا
وكونوا رجالا عاملين أعزةً
وصونوا حِمَى أوْطانكم وتحرَّروا
فما ضاع حَقٌ لم يَنَمْ عنه أهلُهُ
ولا ناله فى العالمين مقصِّرُ

وبدون ريب بلغ حافظ فى شعره الوطنى منذ الثلاثين من عمره مكانة رفيعة تقصر عنها الأطماع ، إذ مضى يسخِّره لمنازلة أعداء الوطن ، ولكى يملأ صدور الشباب حماسة وفتوة وقوة ، لكى يخرجوهم من ديارهم مدحورين . كل ذلك والمحتل الآثم فى عنفوان سطوته وجبروته ، غير أن حافظا لم يكن يخشاه ولا كان يحسب له أى حساب ، مع ما يبث من العيون والأرصاد . وما يلبث الإنجليز أن يصدروا قانون المطبوعات تهديدا لزعماء الحزب الوطنى بعد وفاة مصطفى كامل ، ومن أجل أن يكمِّموا به أفواه الصحافة وغير الصحافة ، ويثور حافظ على هذا القانون الجائر ثورة عنيفة ، ويدعو فى شجاعة إلى الانقضاض عليه ، مهما كلف المصريين من الدماء وغالى الفداء حتى ليصيح فى قصيدة طويلة :

إن البليَّة أن تُباع وتُشترى
مصرٌ وما فيها وأن لا ننطقا
فتدفقوا حُجَجًا وحوطوا نيلكم
فلكم أفاض عليكمُ وتدفَّقا
وامشوا على حذرٍ فإن طريقكم
وَعْرٌ أطاف به الهلاكُ وحلَّقا
الموتُ فى غشيانه وطروقِهِ
والموتُ كل الموت أن لا يُطرقا

وهو يستنهض الصحفيين والشباب فى القصيدة أن يثوروا ضد العدو الباغى وما يريد من الخرس لألسنتهم بينما مصر تُنْتَهكُ أشد انتهاك ، ويطلب إليهم الحذر فى الطريق فإنه وعر ملىء بالفخاخ ، ولا يلبث أن يحتد ثائرا ، داعيا إلى اقتحام هذا الطريق مهما كان الموت فيه بالمرصاد ، حتى يتخلص الوطن من هذا الاستعباد .

ونمضى مع حافظ إلى سنة ١٩١١ فإذا ضيق ذات يده يضطر الشاعر الباسل للاحتباس وراء قضبان وظيفة بدار الكتب المصرية ، ويخفت زئيره الثائر ضد الإنجليز إلا قليلا . وتنشب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ويعود إلى الأسد الهصور الرابض فى الدار غير قليل من زئيره . وما إن تنظم السيدات المصريات بقيادة صفية زغلول مظاهرة مطالبات بحقوق مصر المشروعة فى الحرية والاستقلال وتصدَّى لهن جنود المحتل الطاغى ، فيثور حافظ لتلك المعركة الباغية ، وينظم أنشودة وطنية حماسية ملتهبة ، يملؤها بالتهكم على الإنجليز والسخرية بهم سخرية مسمومة قاتلة ، ويطبعها الشباب فى منشورات ويذيعونها فى تلك الثورة لإلهاب الحماسة فى نفوس الثائرين حتى يعصفوا بالإنجليز عصفا . وكان عدلى قد ذهب سنة ١٩٢١ إلى لندن لمفاوضة الإنجليز وأخفقت مفاوضته ، وعاد فأقيم له حفل تكريم ، ألقى فيه حافظ آيته بل فريدته الوطنية الرائعة :

وقفَ الخلقُ ينظرون جميعا
كيف أبنى قواعد المجد وحدى

وفيها يتحدث بلسان مصر عن مجدها القديم فى عهد الفراعنة ، مفاخرا بقوتها حينئذ وبحضارتها وعلمها وشعرها وتلمذة أثينا وروما لها ، ويقول على لسانها وقد أوشكت أن تنال استقلالها ، إنها حرة كسرتْ قيودها ، وإنها مجد الشرق وعزه ، وتفخر برجالها الأباة الأعزاء الذين يفدونها بالمهج والأرواح . ويتأهب سعد زغلول لمفاوضة الإنجليز سنة ١٩٢٤ فينشده من قصيدة طويلة :

فاوضْ فخلْفَك أمةٌ قد أقسمتْ
أن لا تنام وفى البلاد دخيلُ
عُزْلٌ ولكن فى الجهاد ضراغمٌ
لا الجَيْشُ يُفزعها ولا الأسطولُ

فأبناء الشعب المصرى - حينئذ - عُزْل لا يحملون سلاحا ، ولكنهم فى الجهاد بواسل لا يفزعهم جيش العدو ولا أساطيله ، فأساطيلهم وجيشهم الذى لا يُدْفع حجج وحقوق وبراهين أقوى من كل سلاح . ويحذر سعدا من أحابيل الإنجليز ومكرهم وكيدهم ودهائهم ، ويقول : إن أوجست منهم شرافاقطع حبل المفاوضات ، وعد إلينا رافعا رأسك ورأس شعبك . ويتوفى سنة ١٩٢٧ سعد زعيم مصر ، بل زعيم البلدان العربية ، بل لقد اتسعت زعامته حتى ليقرَّ له غاندى زعيم الهند بالزعامة والأستاذية فى الثورة على الإنجليز ، ويبكيه حافظ ، ويئن لمصاب مصر والشرق فيه أنينا طويلا . ويحال حافظ إلى المعاش فى سنة ١٩٣٢ وتُفَكّ عنه أغلال الوظيفة ، وكانت مصر حينئذ تجتاز فترة تعسة ، هى فترة حكم إسماعيل صدقى ، وما أصْلَى فيها الشعب من ظلمه وعسفه ، يسانده الإنجليز ويعضدونه ، وكانت صحف الحزبين الوفدى والدستورى تحمل عليه حملات شعواء فحمل معها الجندى القديم : حافظ سلاحه الشعرى ، وأخذ يرميه بأبياته وسهام أشعاره من مثل قوله :

يا آلة للظالمين ودُمْية
فى قَبْضتيها النقضُ والإبرامُ
لاهُمَّ أحْيِ ضَميرهُ ليذوقَها
غُصَصاً وتنسف نَفْسَهُ الآلامُ

وحافظ فى هذا الشعر الوطنى الثائر الذى كان يملأ به أبناء الشعب المصرى حماسة وفتوة وصلابة لمنازلة المحتل الغاشم يُعَدُّ سابقا لشعراء العربية فى مصر وغير مصر من البلدان العربية ، وهو سبق جعل له حظا غير قليل من الزعامة فى الشعر الوطنى العربى الحديث . ولم يشدّ حافظ هذا الوتر الوطنى وحده مبكرا إلى قيثارة شعره ، بل شدَّ إليها معه مبكرا أيضا وترا عربيا ، وكان أول نغم صبه منه صيحة قوية فى أبناء وطنه والأوطان العربية لإغاثة لغة الضاد ضد أعدائها حين سوَّلت لمستر ويلمور نفسه مهاجمتها فى عقر دارها ، وكان قاضيا إنجليزيا بمحكمة الاستئناف الأهلية ، فألف كتابا عن لغة أهل القاهرة العامية سنة ١٩٠٢ ودعا دعوة واسعة لاتخاذ العامية لسانا للأدب والعلم ، وأحدث ذلك رجَّة عنيفة فى مصر والبلاد العربية ، وتصدى له حماة العربية وفى مقدمتهم حافظ إبراهيم إذ سرعان ما نشر قصيدته : « اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها » مصوِّبا أبياتها بل سهامها إلى دعوته ، فقضت عليها قضاء مبرما ، وفيها يقول على لسان اللغة العربية :

وسعتُ كتابَ الله لفظا وغايةً
وما ضقتُ عن آيٍ به وعظاتِ
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلةٍ
وتنسيق أسماء لمخترعاتِ
أنا البحرُ فى أحشائه الدرُّ كامنٌ
فهل ساءلوا الغوَّاصَ عن صَدَفاتى

وحافظ يردُّ فى هذه الأبيات على ما كان يردِّده أعداء العربية من أنها لا تحمل لغة العلم الحديث ومخترعاته حينئذ ، ويقول إن هذا ليس

من قصور فيها ، وإنما هو قصور فى أهلها حينئذ ، ومعروف أنها تلافت هذا القصور فيما بعد . ويقول إنه يكفيها فخرا أنها وسعت كتاب الله ، مشيرا إلى ما سيحدث من قطيعة بيننا وبين لغة القرآن وأيضا بيننا وبين ماضينا إن نحن أصخنا لدعوة ويلمور المغرضة ، وقد قوّضتها قصيدة حافظ من أساسها ، واضطر ويلمور إلى مغادرة مصر وأوبته إلى بلاده وكان ذلك نصرا مبينا لحافظ وحماة العربية وأبنائها الأبرار فى كل مكان ، ونوّه شوقى بذلك فى مرثيته له منشدا :

يا حافظَ الفُصْحَى وحارسَ مجدِها
وإمامَ من نَجَلتْ من البلغاءِ
مازلتَ تهتفُ بالقديمِ وفضلِهِ
حتى حميتَ أمانةَ القدماءِ

وقد مضى حافظ يستشعر بقوة معانى الأخوة بين أبناء مصر وأبناء البلاد العربية ، وليس غريباً أن يلقَّب شاعر النيل : أدناه وأعلاه : مصر والسودان . ومرَّ بنا أنه أقام بالسودان سنوات قليلة . ولا نصل معه إلى سنة ١٩٠٨ حتى نرى جماعة من السوريين يقيمون له حفل تكريم بفندق شبرد ، وفيه ينشد آيته البديعة السائرة : «الأمتان تتصافحان» ، ويستهلُّها بقوله :

لمصرَ أمْ لربوعِ الشَّامِ تنتسِبُ
هنا العُلا وهناكَ المجدُ والحسبُ

وأخذ يصور كيف أن مصر والشام ركنان للشرق يخفق عليهما هلال الإسلام المضيىء وكيف أنهما ركنان عتيدان للضاد وأدبها الرفيع ، وإنها لأمها تجمع بينهما أمومتها الرّءوم ، كما تجمع بينهما أبوّة النسب الشريف إلى العرب ، وإنها لروابط وُثْقَى تجعل راسيات الشام تميد وذُرَى لبنان تهيج حين تنزل بأختها مصر نازلة أوكارثة . ويحيّى أبناء سوريا ولبنان المهاجرين إلى مصر والآخرين المبعدين فى الهجرة إلى العالم الجديد إلى أمريكا شمالا وجنوبا ، وينشد :

رَادُوا المناهلَ فى الدنيا ولو وجدوا
إلى المجرَّة رَكْباً صاعدا ركبوا
أو قيل فى الشمس للراجين منتجَعٌ
مَدُّوا لها سببا فى الجوِّ وانتدبوا
هذى يدى عن بنى مصرٍ تصافحكم
فصافحوها تصافحْ نفسَها العربُ

وأحسب أن كل سورى ولبنانى ودَّ ـ حينئذ ـ لو يصافح حافظاً هذه المصافحة الكريمة ، مصافحة الأخ لأخيه الشقيق البار . وتغير إيطاليا على طرابلس سنة ١٩١٢ تريد انتزاعها من الدولة العثمانية وكانت حينئذ تابعة لها ، ويبدو بعض الأمل فى انتصار تركيا ، فينشد حافظ قصيدة ميمية يفتتحها بقوله :

طمعٌ ألقى عن الغرب اللّثاما
فاستفقْ ياشرقُ واحذرْ أن تناما

ويصوِّر بسالة الطرابلسيين والأتراك فى الحرب وأنهم يموتون كراما فى سبيل الذود عن الحمى ، ويجسِّد فظاعة الإيطاليين ووحشيتهم فى قتل الذرارى والتمثيل بالنساء والشيوخ ، لا يرحمون طفلا ولا يبقون على غلام ، ويقول إننا ملأنا البر من أشلائهم ، وأحلناه حمما أشد حَصْداً لهم من بركانهم فى جنوب بلادهم فيزوف ، وينشد :

اطمئنِّى أُمَمَ الشرقِ ولا
تَقْنَطِى اليومَ فإن الجدَّ قاما
إنَّ فى أضلاعنا أفئدةً
تعشق المجدَ وتأبى أن تضاما

ولم ينتعش الجد والحظ طويلا فإن إيطاليا لم تلبث أن استولت على طرابلس استيلاءها المشئوم . وكان حافظ صديقا حميما لخليل مطران اللبنانى الأصل الذى اتخذ مصر دارا ومقاما ولقِّب شاعر القطرين ، وقد أقيم له فى سنة ١٩١٣ حفل تكريم بدار الجامعة المصرية ، وفيه حيَّاه حافظ بإحدى روائعه ، وفيها يصور مابين مصر والشام من وشائج الرحم والقربى فى حوار طريف بين غادتين : شامية ومصرية ، ومن بديع ما قالت غادة الشام :

إنما الشامُ والكنانةُ صِنْوا
نِ رَغْمَ الخطوب عاشا لِزاما
أمُّكم أمُّنا وقد أرضعتْنا
مِنْ هَوَاها ونحن نأبى الفِطاما

فالشام والكنانة صنوان أو أختان شقيقتان لم تبارحا العهد ولا فارقتاه طوال الزمان ، مهما ألم بهما من خطوب ، إنها أخوةٌ ثمرة لتاريخ طويل ، وحَّدتْ بينهما فيه اللغة والدين والآمال والآلام . ويزور حافظ بيروت فى صيف سنة ١٩٢٩ ويقام له حفل بالجامعة الأمريكية لسماع قصيدته «تحية الشام» وينزل دمشق ويستقبله المجمع العلمى العربى استقبالا حافلا يتبارى فيه الخطباء والشعراء ، وتتردد على كل لسان رائعته البديعة : «تحية الشام» وما فى فواتحها من مثل قوله :

حَيَّا بَكورُ الحَيَا أرباعَ لُبْنان
وطالعَ اليُمْنُ مَنْ بالشام حَيَّانى
لى موطنٌ فى رُبوع النيل أُعْظِمُهُ
ولى هنا فى حِماكم موطنٌ ثانى
حسبت نفسى نزيلاً بينكم فإذا
أهلى وصَحْبى وأحبابى وجيرانى

ويمضى فى تحيته لبنان وسوريا الشقيقتين . ويثنى على أعلامهما فى مصر ومن تيمَّموا منهم أمريكا ، ويُهيب بالشرق أن يدفع عنه أطماع الغرب ، وأن تتوحد شعوبه حتى تتخلص من نيره ، ويعود النيل مشغوفا بالأردن مهديا أشواقه إلى بَرَدَى بدمشق ، غير مُخْفٍ وجْده بالعراق ودجلة والفرات ، بل إن له حنينا إلى نهر سيحان فى آسيا

الوسطى وما وراءها ، وبذلك لا يتمنى فقط وحدة العرب ، بل يتمنى معها وحدة الشرق فى كل البقاع ، حتى يكبحوا جماح الطامعين فيهم ، ويردوهم عن ديارهم إلى غير مآب .

ودائما يأمل حافظ فى الشرق وتحفُّزه ضد الغرب ، ودائما يستثيره ويستنهضه ليرد عنه عدوان الغرب آخذا بخناقه ، والشرق عنده يعنى الشرق الأوسط العربى بما يشمل الترك العثمانيين ، والشرق الأقصى بما يشمل اليابان ، وقد هلل طويلا لنسفها جزءا من الأسطول الروسى فى بورت آرثر سنة ١٩٠٤ وما أعقبه من الحرب بينها وبين الروس وما أخذ يظهر فى الأفق من تباشير انتصارها عليهم ، أو بعبارة أخرى انتصار الشرق على الغرب ، ويرسم إعجابه ببطولتها فى افتتانه بغادة يابانية ملكت عليه لُبّه حين رآها تقتحم مع قومها حرب الروس لتقضى واجب الوطن المفدَّى ، ويخاطبها حافظ متعجبا من بسالتها ، فترد عليه إنها تستعذب - مثل قومها - وِرْدَ الرَّدَى ، وتقول إنها يابانية لا تنثنى عن مرادها ولو كان فيه حتفها وهلاكها ، وإنها إن كانت لا تحسن حمل السلاح ، ففى إمكانها مداواة الجراح وتنشد :

هكذا (الميكادُ) قد علَّمنا
أن نرى الأوطان أُمًّا وأبا

فالميكادو ملكهم لقَّنهم درسا لا ينسونه أبدا ، هو محبة الوطن والبِرُّ به : بِرُّ الأبناء بالآباء ، وفداءه بالأرواح والدماء . وتنتصر اليابان ويبتهج حافظ ويرى فى ذلك إرهاصا لاسترداد شعوب إفريقيا وآسيا حقوقها وسيادتها من الغرب ، وفى ذلك يقول :

أتى على الشَّرْقِ حينٌ إذا
ما ذُكِر الأحياء لا يُذْكَرُ
حتى أعاد (الصُّفْرُ) أيامه
فانتصف الأسودُ والأسمرُ

ويريد بالصفر اليابانيين إذ دحروا الروس وأجلوهم عن كوريا ومنشوريا . ويتخذ حافظ من هذا الانتصار اليابانى شعارا شرقيا يردده فى أشعاره للشباب والناشئة كى يترسموا هذا المثل اليابانى الرفيع ، كقوله فى حفل أقامته مدرسة مصطفى كامل سنة ١٩٠٦ لتوزيع الجوائز على المتفوقين من طلابها :

فيا أيها الناشئون اعملوا
على خير مصرٍ وكونوا يدًا
وها أمةُ (الصُّفْر) قد مهدتْ
لنا النَّهْج فاستَبقوا المورْدا

وحين ضرب الأسطول الإيطالى مدينة بيروت فى أثناء الحرب الطرابلسية المارة نظم تمثيلية قصيرة بين جريح من بيروت وزوجته وطبيب وعربى ، وقد بثَّ فيها على لسان الجريح وهو يكاد يلفظ أنفاسه روحا شرقية إذ يتمنى أن يسترد الشرق جلاله ورفعته ، حتى يعلم الغرب أنا كأمة اليابان لا نرتضى الذلة والهوان.

وعلى نحو ما شد حافظ إلى قيثارته أوتاراً شرقية وعربية ووطنية شد وترا إسلامياً بديعاً ، وهو يتجلى فى مدائحه لعبد الحميد سلطان الدولة العثمانية وخليفة المسلمين ، كما يتجلى فى مديحه لخلفه السلطان محمد رشاد الخامس حتى ليؤمل استيحاء من لقبه أن يعيد إلى العالم العربى عهد الرشيد .

وكان لايزال يعد الترك - كما أسلفنا - جزءا من الشرق ، وكانوا لايزالون يمدون سلطانهم على العراق والشام وبلاد المغرب ، ويؤمل دائما أن تعود قوتهم حتى يستعيد الشرق والإسلام مجدهما ، وحتى يذل الغرب صاغرا . وأقوى من هذا النغم الذى كان يوقعه على قيثارته أو على هذا الوتر الإسلامى أشعاره فى المصلح العظيم الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ، وكان قد اتصل به ، وهو فى حملة كتشنر بالسودان ، ولما عاد قربه منه وفسح له فى مجالسه ، وجعله من خاصته ، وكان لذلك أثر عميق فى نفس حافظ ، فأخذ يشيد بالشيخ وبدعوته الإصلاحية وكل مااتصل بها من فتح باب الاجتهاد فى الدين وتخليصه مما علق به من الأوهام والخرافات على نحو مايلقانا فى فائية له ، إذ يهيب به فيها أن يقضى على البدع المستحدثة ، ويشيد بفتاويه الصائبة ، وله يقول فى قصيدة ثانية :

ياأمينا على الحقيقة والإفـ
ـتاء والشرع والهدى والكتاب
أنت نعم الإمام فى موطن الرأ
ى ونعم الإمام فى المحراب

ويصب حافظ فى القصيدة سياط غضبه على خصوم الإمام من الشيوخ وغيرهم ، مدافعا عنه دفاعا حارا . ومايلبث الإمام أن يلبى داعى ربه ، فيرثيه حافظ رثاء يضطرم بنارموقدة من اللوعة والأسى واللهفة والحسرة مستهلا له بهذين البيتين الملتاعين :

سلام على الإسلام بعد محمد
سلام على أيامه النضرات
على الدين والدنيا على العلم والحجا
على البر والتقوى على الحسنات

وتظلم الدنيا فى عينى حافظ ويخال كأن الدين أصبح بلا حماة ، فقد توفى حاميه ضد أعداء الإسلام الطاعنين فيه من أضراب هانوتو ورينان الفرنسيين ، ويقول إن الشرق بكى له وندبه جازعا متحسرا : بكت له الهند والصين ومصر والشام وإيران وتونس ، بل بكى عالم الإسلام جميعه وأنّ للفجيعة فيه أنينا متصلا غير منقطع . ويلتفت حافظ مرارا إلى أضواء العام الهجرى حين تهل على العالم الإسلامى ، ويحييه تحيات رائعة على نحو مايلقانا فى رائيته التى نظمها سنة ١٩٠٩ :

أطل على الأكوان والخَلْقُ تنظر
هلالٌ رآه المسلمون فكبروا

ويذكر هجرة الرسول الكريم فيه وكيف كان يماشيه جبريل وتسعى وراءه ملائكة ترعى خطاه ، وفى يسراه هدى من الله ساطع وفى يمناه الكتاب المطهر ، ويعدد ديار الإسلام من الهند مارا بتركيا إلى مراكش ، ويهيب بشباب مصر أن يرعوا حمى وطنهم ويحرروه من مستعمره الغادر الآثم ، حتى إذا كانت سنه ١٩١٨ نظم ملحمته «عمر بن الخطاب» مصورا سيرته وإقامة حكمه على الشورى مع أمثلة من زهده فى حطام الدنيا ورحمته وتقشفه وهيبته وانصياعه للحق حتى يجسد للشباب المسلم سيرة الحاكم الإسلامى العظيم ، لعل منهم من يعيدها حية ناضرة للأمة الإسلامية ، فتأخذ سمعا فى نهضتها المأمولة .

وشد حافظ إلى قيثارته بجانب أوتار الإسلام والشرق والعروبة والوطنية وتراً خامسا كان السابق إليه بين شعراء العربية لعصره غير منازع ، ونقصد وتر الشعر الاجتماعى الذى حارب فيه بغير هوادة عللنا الأخلاقية والاجتماعية ومن يمثلونها من فقيه لايخشى الله فيما يحرم ويحلل ابتغاء نفع زائل ، وطبيب يلتهم أموال المرضى بالباطل ، وأديب منافق يقلب الباطل حقا . ودعا فى أشعار كثيرة إلى البر بالفقراء والتعساء وإنشاء الملاجىء لهم دعوة تملأ القلوب عليهم شفقة ورحمة وعطفا ، من مثل قوله فى حفل أقامته جمعية لرعاية الأطفال سنة ١٩١٠ واصفا بؤس حامل كأنها من جوعها ونحولها شبح من الأشباح أو رسم على طلل من الأطلال :

قد مات والدها وماتت أمها
ومضى الحمام بعمها والخال
وإلى هنا حبس الحياء لسانها
وجرى البكاء بدمعها الهطال

ويقول إنه وقف ينظر إليها ، وكأنه عابد فى هيكل ينظر إلى تمثال من تماثيل الجمال . غير أن نوائب الدهر مازالت تخلف عليها حتى زايلها كل جمال . وحنا حافظ عليها فحمل هيكل عظمها ــ كما يقول ــ إلى دار لرعاية الأطفال . وتناولتها منه بالرفق أيد طاهرات ، كأنها أيدى أمهات يكلأن أطفالهن . وسرعان مارعاها طبيب . وودعها حافظ وقد اطمأن أنه تركها بين أهلها . ويثنى على منشئى مثل هذه الدار الذين يوالونها هى وأمثالها بالبر ابتغاء وجه الله . وبمثل ذلك كان يحرك النفوس لتستشعر الرحمة وتبذل أموالها للملاجىء والجمعيات الخيرية لأيامه . وكان ماينى يدعو إلى النهوض بالتعليم وإنشاء الجامعة والمدارس . وله فى طلب العون لمدرسة بنات ببور سعيد قصيدة بديعة يقول فيها بيته المشهور :

الأم مدرسة إذا أعددتها
أعددت شعبا طيب الأعراق

وظن كثيرون حين رأوه فى رثائه لقاسم أمين لايقطع بإصابته ولابخطئه فى دعوته إلى تحرير المرأة أنه لم يكن من أنصاره فيها ، وقالوا لعله خشى من تشهير أعدائها به كما شهروا بقاسم صاحبها ، وفاتهم أن حافظا كان شجاعا جريئا ، وكان إذا رأى الرأى لم يخش فيه لومة لائم ، وأيضا فاتهم أن لحافظ بائية لم تنشر فى ديوانه حيا بها قاسما ودعوته قائلا :

أقاسم إن القوم ماتت قلوبهم
ولم يفقهوا فى السِّفر ماأنت كاتبه
ولو خطرت فى مصر حواء أمنا
يلوح محياها لنا ونراقبه
وفى يدها العذراء يسفر وجهها
تصافح منا من ترى وتخاطبه
وخلفها موسى وعيسى وأحمد
وجيش من الأملاك ماجت مواكبه
وقالوا لنا رفع النقاب محلل
لقلنا : نعم حق ولكن نجانبه

وحافظ يريد بالسفْر كتاب قاسم أمين : «تحرير المرأة» . وواضح أنه فى القصيدة لاينتصر له ولدعوته فقط بل يثور ثورة عنيفة ضد خصومه ساخرا منهم سخرية شديدة .

ولعله قد اتضح ماهيأ حافظ لمصر من حظ أو حظوظ فى زعامة النهضة الشعرية الحديثة ، فقد كان سابقا مجليا لشعراء العربية فى كثير من الأغراض الشعرية : فى منزعه الاجتماعى ووقوفه مع قاسم أمين ودفاعه عنه ، وكذلك فى وقوفه مع الإمام محمد عبده ودعوته الدينية الإصلاحية وفى منزعه الإسلامى بعامة . وفى منزعه الشرقى والعربى والوطنى الثائر فى مواجهة الغرب واستعماره البغيض .

٣

ونهض مع حافظ لمصر بهذه الزعامة شوقى ، وقد ولد قبله بنحو عامين لأسرة مترفة كانت تعيش بباب الخديو إسماعيل ، كما يقول فى بعض شعره . وبذلك لم يعرف شيئا فى نشأته من شظف الحياة كما عرف حافظ . وأظلت الرفاهية بقية حياته . واختلف ــ منذ نعومة أظفاره ــ إلى المدارس . وأخذت تتيقظ موهبته الشعرية فى نفسه مبكرة وهو لايزال دون منتصف العقد الثانى من حياته . حتى إذا أتم تعليمه الثانوى التحق بمدرسة الحقوق لدراسة القانون . ولم يلبث فيها أن التحق بقسم الترجمة وتخرج فيه سنة ١٨٨٧ ، وكان قد أخذ يشدو بمدائح توفيق فعيّن أباه عليا مفتشا فى الخاصة الخديوية ، ثم عينه بعده . ورأى أن يرسله إلى فرنسا ليكمل دراسة القانون . وهناك التحق شوقى بمدرسة الحقوق فى مونبلييه ، وظل بها عامين . وأتيح له زيارة إنجلترا ولندن . وأكمل دراسته بباريس ، وحصل منها بعد عام على إجازته النهائية . ومكث بعد حصوله عليها يختلف إلى مسارح باريس نحو ستة أشهر . ولاشك فى أنه كان يكب على مشاهدة تلك المسارح مما جعله يؤلف الصورة الأولى لمسرحية على بك الكبير ، وأيضا كان يكب على قراءة الآداب الفرنسية مما جعله يترجم

قصيدة البحيرة للامرتين . وعاد شوقى إلى مصر فعين فى القصر بقلم الترجمة . وعلى نحو ماكان يتقن الفرنسية كان يتقن التركية وترجم منها بعض أشعار منثورة فى ديوانه .

ويبدو ـ فى وضوح ـ أن شوقى ـ منذ عودته من الغرب ـ أحس فى عمق بأن القدر اختاره ليكون شاعرا لمصر فى محنتها بالاحتلال الإنجليزى ، يدل على ذلك ـ أوضح الدلالة ـ أننا نجده يعكف على تاريخها منذ أقدم العصور حتى تمثله تمثلا رائعا ، محاولا أن يتخذ منه درعا لها أودروعا كى تتحدى الإنجليز وتناضلهم نضالا عنيفا على نحو ما توضح ذلك ملحمته : «كبار الحوادث فى وادى النيل» وهى فى مائتين وتسعين بيتا ، نظمها كى يلقيها فى مؤتمر المستشرقين الذى انعقد بجنيف ١٨٩٤ مندوبا عن مصر ، ولم يكن قد تجاوز الخامسة والعشرين من عمره ، وفيها يهتف باسم مصر التى دنس الإنجليز ثراها بأقدامهم :

وبـنـيـنـا فـلم نخلِّ لـبـانٍ
وعـلـونـا فـلـم يجزنـا علاء

فمصر العظيمة لاتنال ، وهل تنال الجبال الشماء ؟ وهل تنال السماء ؟ ويشيد بفراعنتها وماشادوا فيها من العلوم والحضارة والمدنية العريقة . وينفى شوقى ماادعاه الأصاغر من مؤرخى أثينا وغيرهم من أن الأهرامات بنيت سخرة . ويصور نشوب حرب ظالمة بين الدهر ومصر ، فإذا ذئاب الهكسوس تجوس خلال ديارها ، وينتهز الفرصة ليخز وخزا أليما من يتزلفون إلى المحتل ابتغاء المتاع المادى زلفى خسيسة ، بينما يحس الشرفاء بأنهم غرباء فى ديارهم ، ويلتفت إلى المستعمر الباغى متوعدا منذرا :

يسكن الوحش للوثوب من الأسـ
ـر فـكـيـف الخلائق الـعـقلاء

وتطرد مصر الهكسوس نظراء الإنجليز الغاصبين ، ويعيد لها رمسيس العظيم مجدها القديم ، وسرعان مايجسم البلاء الخطير الذى يبتلى به الحاكم الشرقى بسبب الزعانف المحيطين به المكثرين من تملقه ومداهنته ، فإذا هو يمتلىء غرورا وخيلاء وطغيانا ، يقول :

فـإذا مـاالمـلّـقون تولّـتـ
ـه تولى طـبـاعَـه الخيلاءُ
وسرى فى فؤاده زخـرف الـقـو
ل يـراه مـسـتـعـذبـا وهـو داءُ

ويقول إنه داء لم يمس رمسيس لأنه كان أعظم من أن يمسه وأعلى من أن يغره السفهاء . ويذكر هزيمة بسامتيك أمام قمبيز وأنه ظل له إباؤه وكبرياؤه مما أوغر صدر قمبيز عليه ، فأمر أن تمر به ابنته وهى فى زى الإماء ، تحمل جرة لجلب الماء ، ورأت أباها ، فلم تبك ولم تسقط لها دمعة ، شعورا بإباء مابعده إباء وعزة لاتشبهها عزة ، وبالمثل بسامتيك حين رأى ابنته لم يتحرك له جفن ولم تدمع له عين ، وكأنه صخرة صماء ، حتى إذا رأى صديقا له أذله الفرس بكى له رحمة وشفقة . وكأنما اتخذ شوقى من بسامتيك مثلا حيا لكل مصرى ، مثلا للوفاء أمام الأصدقاء ومثلا للشعور الطاغى بالكرامة أمام المحتلين للديار . وينوه شوقى بالإسكندر وبنائه الإسكندرية ، ويلم بتاريخ البطالمة . ثم يذكر كيف تجلت رحمة الله بعباده ، فأنقذهم من ظلمات الوثنية بما نشر فيهم من أضواء الرسالات السماوية ، ويهلل لموسى ومنشئه بمصر ورسالته إلى فرعون ، وعيسى ومولد الرفق معه ورسالته ، وينشد :

إنما يـنـكـر الـديـانـات قـوم
هـم بما يـنـكـرونـه أشـقـيـاء

ويقول إن النور أشرق فى العوالم بالرسالة المحمدية وبمعجزتها الباهرة : القرآن الكريم ، وعمت مشاعل هذا النور مصر على يد فاتحها عمرو بن العاص النير الوضاء ، ويمر سريعا بتاريخها بعده ، ويشيد بصلاح الدين قاهر الصليبيين وبمعاملته ومعاملة المسلمين والعرب السمحة لأعدائهم من حملة الصليب ، ويهتف :

هـكـذا المسـلـمون والـعـرب الخا
لون لا مـايـقـولـه الأعداء

ويذكر نابليون ويلم بالأسرة العلوية . وإنما أطلنا الوقوف عند هذه القصيدة لأنها تعد أم شعر شوقى ، ولأنها تصوره وقد شد إلى قيثارته مبكرا وتر الوطنية وبث الحمية فى نفوس الشباب للدفاع عن مصر أمام الغرب ، فإذا زها بمدنيته الحاضرة فإن لها مدنية قديمة مجيدة . وشد إلى قيثارته فى القصيدة وَتَرَى الإسلام والعروبة ، ونراه يلخص مضاء مصر وعتوها وتنكيلها بمن تسول له شياطينه احتلالها ، إذ يتوقف فى القصيدة ليصرخ فى وجه الإنجليز :

عـلـمت كـل دولـة قـد تولت
أنـنـا سـمُّـهـا وأنّـا الـوبـاء

علم بذلك الهكسوس والفرس والإغريق والرومان والفرنسيون ، وسيعلم الإنجليز ـ عما قريب ـ علم اليقين . وتتعدد ألحان الأشعار الوطنية عند شوقى ، فمنها هذا اللحن التاريخى الرائع ، ومن روائعه فيه قصيدته : «أنس الوجود» وقد وضع بين يديها مقدمة خاطب فيها روزفلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة حين زار مصر سنة ١٩١٠ وألقى بالجامعة المصرية القديمة خطابا أثنى فيه على حكم إنجلترا لمصركما أثنى على الدين المسيحى ، وهاجم الإسلام . وعاتبه شوقى فى المقدمة ، ثم أخذ يصف قصر أنس الوجود الماثلة أطلاله وهياكله بجزيرة عند أسوان ، ويستهل وصفه بقوله مخاطبا روزفلت :

اخلع النعل واخفض الطرف واخشع
لاتحاول من آيـة الـدهـر غضـا

وشوقى يطلب إلى روزفلت حين يلم بقصر أنس الوجود أن يقف

أمامه وقوف العابد الخاشع فى المحراب القدسى . إنه محراب من محاريب مصر وتاريخها القديم بكل مايحمل من عظمة وجلال . ونمضى مع شوقى إلى سنة ١٩١٥ فإذا هو يقدم فريدته الرائعة : «النيل» إلى مرجليوث المستشرق الإنجليزى بجامعة أكسفورد ، مستهلا لها بقوله :

من أى عهد فى القرى تتدفق
وبأى كف فى المدائن تغدق

وقد مضى فيها يصور عبادة المصريين للنيل وتاريخ الفراعين ومجدهم العريق : الحضارى والحربى ، وذكر تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ومريم وعيسى ونزول الإسلام مصر واستضاءتها بأنواره ، كل ذلك جسمه فى تلك القصيدة الفريدة ، حتى يعطى النيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية . وفى سنة ١٩٢١ ينظم فريدته : «أبو الهول» مستعرضا فيها مواكب التاريخ المصرى التى مرت تحت بصر أبى الهول من أيام فرعون إلى أيام الرومان ، ويقف قليلا عند الدين القديم : دين إيزيس وآبيس والديانات السماوية : دين موسى وعيسى ومحمد ، ثم يذكر نهضة مصر لعصره ويقول إن تباشير الانبعاث أشرقت وأشرق معها صبح البعث الجديد . وينشق صدر أبى الهول عن فتى وفتاة ينشدان نشيد نهضتنا :

اليوم نسود بوادينا
ونعيد محاسن ماضينا

واكتشف قبر توت عنخ آمون سنة ١٩٢٣ وراع العالم بما فيه من كنوز وتحف طائلة ، وتغنى شوقى بهذا الاكتشاف فى قصيدة نونية فريدة استهلها بقوله :

قفى ياأخت يوشع خبرينا
أحاديث القرون الغابرينا

ويريد بأخت يوشع الشمس معبودة الفراعين ، ويقول لها إن قرنك خضيب ولانحصى على الأرض الطعين ، وماأنت إلا هرة أكلت بنيها وتنتظر الجنين ، ويتحدث عن الفراعنة ومجدهم الغابر محاولا أن يبث الحمية فى الشباب ليعيدوا ملك آبائهم ، ثم وصف مقبرة توت عنخ آمون وكنوزها النفيسة ، وكانت مصر حينئذ تضع دستورها وتستعد لحكم شورى نيابى ديمقراطى ، ويهتف شوقى بتوت عنخ :

زمان الفرد يافرعون ولّى
ودالت دولة المتجبرينا
وأصبحت الرعاة بكل أرض
على حكم الرعية نازلينا

وينعقد البرلمان المصرى لأول مرة سنة ١٩٢٤ وينظم قصيدة يوازن فيها بين أعظم حادثين حينئذ : كشف مقبرة توت عنخ آمون وانعقاد البرلمان ، ويقول إن مصر بلغت رشدها وأشدها . وما يلبث أن ينظم لسنة ١٩٢٥ قصيدته البديعة فى توت عنخ آمون :

درجت على الكنز القرون
وأتت على الدن السنون

وفيها يتحدث عن حضارة الفراعين ويحيى توت عنخ آمون ، ويقول له إن عهد الجبابرة ولى وأصبح الحكم شورى لايدين لحكم الفرد البغيض . ووراء هذه القصائد أشعار منثورة فى قصائده الأخرى يتحدث فيها عن مجد مصر القديم ، محاولا أن يحيله تماثيل منصوبة تحت أعين الشباب المصرى كى يتخلص من الاحتلال الإنجليزى الغاشم ، ويسترد لمصر مجدها ودورها التاريخى العظيم .

ولحن ثان فى أشعار شوقى الوطنية كان يلتقى فيه مع حافظ ، وهو الوقوف فى وجه الغاصب المحتل ووجوه أذنابه وتسديد سهام أبياته الملتهبة إلى صدورهم وصدره ، ومن أوائل ما يلقانا عنده من ذلك قصيدته فى مصطفى رياض رئيس الوزارة المصرية حين ألقى خطابا فى افتتاح مدرسة محمد على الصناعية ، نوه فيه بكرومر معتمد بريطانيا صاحب جريمة دنشواى المشهورة ، وأزرى بعباس وحكمه ، حتى إذا أشرق الصباح نشرت الصحف قصيدة لشوقى أنبه فيها تأنيبا عنيفا بمثل قوله :

غمرت القوم إطراء وحمدا
وهم غمروك بالنعم الجسام
خطبت فكنت خطْباً لا خطيبا
أضيف إلى مصائبنا العظام

وأى مصيبة على أمة أكثر هولا من أن يخونها أحد بنيها ، ويرتمى فى أحضان المستعمر الأجنبى لقاء ما يمن به عليه من النعم الجسام التى تملأ بطنه نارا . ونُقل اللورد كرومر من مصر سنة ١٩٠٧ وأقيم له حفل وداع خطب فيه وذم إسماعيل كما ذم المصريين لأنهم لم يرعوا من الاحتلال الإنجليزى الأثيم ، فرد عليه شوقى بقصيدة حماسية ملتهبة يقول فى تضاعيفها :

لما رحلت عن البلاد تشهدت
فكأنك الداء العياء رحيلا

وكان شوقى صديقا لمصطفى كامل زعيم الوطن ، فلما هصر الموت غصنه شابا ناضرا تأثر لرحيله تأثرا عميقا ، شاعرا بنكبة الشعب فيه ومصيبته التى لا تدانيها مصيبة ، ومن أجمل مراثيه فيه وأروعها قصيدته :

المشرقان عليك ينتحبان
قاصيهما فى مأتم والدانى

وكان يكثر من مديح عباس ، وكان يختار عملا من أعماله أو إصلاحا من إصلاحاته ، فيجعله محور مديحه ، وكأنه مندوب عن الشعب يتكلم بلسانه ، ويصور مطالبه وأمانيه لحاكمه ، وقد هلل له حين رأى إقامة الجمعية التشريعية حتى يشرك الشعب معه فى الحكم ، بنظام الشورى الديمقراطى ، وله يقول فى إحدى مدائحه :

أخـذت بشورى الحكـم فـينـا
ومـا تـألو مـنـاهجـه اتبـاعـا

ولما نشبت الحرب العالمية الأولى فى هذا القرن العشرين ، ونفى عباس عن مصر ، وأقام الإنجليز على عرشها السلطان حسين كامل وأعلنوا الأحكام العرفية ، غضب لعباس ، ونشر قصيدة يعلن فيها غضبه وسخطه يقول فيها : «إن الرواية لم تتم فصولا» مشيرا بذلك إلى أن الإنجليز يبيتون لمصر شرا سيظهر عما قريب ، فخافوا من تأثير شعره فى نفوس المصريين فأمروا بنفيه من مصر واختار الأندلس مقاما له . واشتد به الحنين هناك إلى وطنه ، وأخذ يصور حنينه إليه فى قصائد رائعة ممجدا لتاريخه الحضارى العريق . ويعود شوقى إلى مصر سنة ١٩٢٠ويجد أرضها مخضبة بدماء الشعب التى سفحها رصاص الإنجليز فى حركته الوطنية ، ولايعود إلى القصر ، بل يعيش حرا طليقا مع شعبه ، ويتغنى بكل مايجيش بنفسه من مطالب ومطامح ، من ذلك أن الشعب لم يرتض تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ لما وضع الإنجليز فيه من قيود تكاد تلغى السيادة المصرية ، وينادى مع الشعب بأنه دون مطالبه وأمانيه ، ويصيح :

رأس الحماية مـقـطـوع فلا عدمت
كـنـانـة الله حزما يقطع الذّنـبـا

فعقرب الحماية قد قطعت رأسها ولابد أن يتبعها قطع الذنب ، ومضى شوقى مع الشعب يغنيه آماله فى الدستور وقيام النظام البرلمانى ، وتنشأ الأحزاب وينشب بينها تناحر شديد،ويتمنى الشعب لو اتحدت صفوفها ، وينظم فى ذلك قصيدته : «إلام الخلف بينكم إلاما ؟» داعيا فيها إلى الاتحاد المنشود ، وتُرَدُّ إلى المعتقلين السياسيين من شباب الوفد حرياتهم سنة ١٩٢٤ ، فينشد قصيدة حماسية يطالب فيها بالحرية ، ويحمس الشباب كى يستأنفوا جهاد المعتدى الأثيم حتى يعيدوا المجد الحضارى لوطنهم ، ويهتف فيهم :

وجه الكنانة ليس يغضب ربكم
أن تجعـلـوه كوجـهـه مـعـبـودا

إن الـذى قسم الـبلاد حـبـاكـمُ
بـلـدا كـأوطـان الـنـجـوم مجـيـدا

قـد كـان ـ والـدنـيـا لحود كـلـهـا ـ
لـلـعـبـقـريـة والـفـنـون مـهـودا

وبهذه الروح العالية العاتية التى لاتقهر ظل شوقى يستثير المصريين ليستردوا بلدهم من المحتل الغاصب ، ومجدهم من الدهر الجائر .

وتوفى سعد زغلول زعيم الأمة وقائدها إلى الاستقلال والحرية ، فبكاه بكاء حارا بمرثيته الملتاعة :

شـيـعوا الشـمـس ومـالوا بضحـاهـا
وانحنى الشرق عـلـيـهـا فـبـكـاهـا

ويجسد للشعب فاجعته وخسارته الكبرى فى زعيمه ، وكيف خلت منابره من خطابته المتأججة و ساحاته من صولات نضاله المستميت ضد المستعمر الغاشم مستخلصا من براثنه الاستقلال والدستور وغير الدستور .

ولحن ثالث فى أشعار شوقى الوطنية صور فيه حبه لوطنه ، حبا يفوق كل حب ، حبا يجعله لايرى فى الدنيا سواه ، حتى لكأنه الفردوس ، يقول وقد اشتدت به لواعج الشوق والحنين إليه ، وطالت غيبته عنه فى المنفى بإسبانيا :

وطنى لو شـغـلـت بـالخلـد عـنـه
نـازعـتـى إلـيـه فى الخلـد نـفـسى

فحتى لوكان يتقلب فى أعطاف الخلد وجنبات الجنان لن ينساه أبدا ، ولن يغيب عن بصره ، ولن يغرب عن خياله ، وماكان أشد فرحته حين عاد إليه بعد المنفى الطويل . وكأنما رد دم الشباب الحار إلى شرايينه ، فيهتف مبتهجا :

أيـا وطنى لـقـيـتك بـعـد يـأس
كـأنى قـد لـقـيت بك الشـبـابا
ولو أنى دعـيـت لـكـنـت دينى
عـلـيـه أقـابـل الحتم المجابـا
أديـر إلـيك قـبـل البيت وجهى
إذا فـهـت الشـهـادة والمتـابـا

فمصر دينه ومعبوده القدسى وإليها يتولى وجهه ، وتتولى روحه حتى قبل الكعبة المقدسة ، إنها معبوده بثراها الطاهر العبق . وشوقى ـ بهذه الأبيات وماماثلها ـ يبلغ من حب مصر ما لم يبلغه شاعر قبله ولابعده ، حتى لكأنما يريد أن يعانق ـ عناق المؤمنين المخلصين المنيبين ـ كل ذرة فى ثراها من ذرات الرمل وكل قطرة فى جداولها من قطرات النيل .

وبجانب هذه الألحان الوطنية الرائعة كان شوقى يوقع على قيثارته ألحانا عربية بديعة ، صور فيها بقوة عواطف العرب القومية حتى ليصبح مهوى أفئدتهم من الخليج إلى المحيط . ومن أوائل مايلقانا من هذه الألحان افتخاره ببغداد وماوضعت من قواعد فى فروع الدين الحنيف وشريعته حتى لتسمو على روما وقوانين شريعتها المشهورة ، كما تسمو عليها بخطبائها وأدبائها وخلفائها من أمثال الرشيد والمأمون والمعتصم . يقول فى نهج البردة التى نظمها لسنة ١٩١٠ ممتدحا بها الرسول الكريم :

دار الشرائع روما كلما ذكرت
دار السلام لها ألقت يد السلم
ماضارعتها بياناً عند ملتأم
ولاحكتها قضاءً عند مختصم
ولااحتوت فى طراز من قياصرها
على رشيدٍ ومأمونٍ ومعتصم

فدار السلام : بغداد فوق روما فى الشرائع وفى البيان ، وفى القضاء والعدل ، وفى الحكام قياصرة وغير قياصرة ، وتضطرم ألحان العروبة بصدره فى منفاه حين ينزل برشلونة فى إسبانيا ، ويأخذ فى نظم مطولته أو أرجوزته الكبيرة التى امتدت إلى نحو ألف وأربعمائة بيت متخذاً موضوعها : «دول العرب وعظماء الإسلام» متغنيا بماضى العرب المجيد وأبطال دولهم العظام ، وينظم نونية طويلة له فى الحنين إلى مصر. وتضع الحرب الكبرى أوزارها لسنة ١٩١٩ ، ويؤذن له فى العودة إلى وطنه ويرى أن يطوف بالأندلس ، وينزل قرطبة ويشاهد جامعها الكبير وقد تحول شطر منه إلى كنيسة ويرى به المحراب وغير المحراب ، ويخص بانيه عبد الرحمن الداخل مؤسس الدولة الأموية هناك بموشحه : صقر قريش ممجدا فيه الشجاعة والبطولة العربية . ويزور غرناطة ويبهره قصر الحمراء وهو مطل عليها من فوق آكام عالية بقاعاته وأبهائه وساحاته وقبابه ونقوشه الملونة البديعة ، وينظم شوقى سينيته الرائعة التى بث فيها حنينه الظامىء إلى مصر معبودته ، ويتغنى بأهرامها ويخالها موازين فرعون يزن فيها أعمال جبابرة الأرض المصفدين فى الأغلال ، ويحلم بمجد قرطبة لعهد عبد الرحمن الناصر وجيوشه المظفرة ، ويصف حضارة الأندلس وقصر الحمراء لعهد بنى الأحمر ملوك غرناطة ، ويندب فى لحن جنائزى مؤثر خروج العرب من هذا الفردوس المفقود قائلا :

خرج القوم فى كتائب صمٍّ
عن حفاظٍ كموكب الدفن خُرسِ
ركبوا بالبحار نعشا وكانت
تحت آبائهم هى العرش أمس

ويعود شوقى من منفاه ، ويستقبله فى فناء المحطة بالقاهرة آلاف من الشباب ، وما إن يطل عليهم حتى يدوى هتافهم باسمه ويحملونه على الأعناق حتى سيارته . ويصبح شوقى خالصا لشعبه والشعوب العربية منذ هذا التاريخ ، متغنيا بمصر ـ كما أسلفنا ـ ومتغنيا بالبلاد العربية وبكل ما يجيش فى صدور أبنائها من آمال . ونمضى معه إلى سنة ١٩٢٤ ويتهيأ سعد زغلول ـ وكان رئيس الوزارة المصرية ـ لمفاوضة الإنجليز بلندن ، وينشده قصيدة بديعة باسم الشعبين : المصرى والسودانى وما يأملان فيه من دفاعه فى مفاوضته عن حقوق مصر والسودان قائلا :

ومصر الرياض وسودانها
عيون الرياض وخلجانها
وما هو ماء ولكنه
وريد الحياة وشريانها
تتمم مصر ينابيعه
كما تمَّمَ العينَ إنسانُها

وشوقى لا يبارى فى تصويره وشائج الرحم والقرابة بين البلدان العربية ، وليس ذلك فحسب فإنه يبدع فى تصوير مشاهد تلك البلدان ومفاتنها الطبيعية على نحو ما يلقانا فى تائيته التى وصف بها جبال لبنان حين نزل بها صيف سنة ١٩٢٥ وفيها يقول :

لبنان والخلد اختراع الله لم
يوسم بأزين منهما ملكوته

ويشيد بغيدها وأدبائها وزعمائها ، ويولى وجهه بعد زيارتها إلى دمشق ، ويستقبله بها أعضاء المجمع العلمى استقبالا حافلا يتبارى فيه الخطباء والشعراء . وينشدهم نونيته الدمشقية البديعة واصفاً جناتها الوارفة ، مشيدا بخلفائها الأمويين وما شادوا من أمجاد . مستنهضاهم أبنائها ليسترجعوا دولتهم وتاريخهم القديم الزاهى . ويختم قصيدته بقوله :

ونحن فى الشرق والفصحى بنو رحم
ونحن فى الجرح والآلام إخوان

وانبهر أهل دمشق بالقصيدة انبهارا لا حدود له ولا ضفاف ، وعاد شوقى إلى مصر ، وكأنما أشعلت القصيدة البركان الوطنى بدمشق . فلم يكد يمضى ـ على إلقاء شوقى للقصيدة ـ نحو شهرين حتى شبت لها ثورة ضارية على الفرنسيين ، ففزعوا إلى المدافع يضربون بقذائفها المدينة وثوارها الأحرار ، وخضبت دماؤهم الذكية الشوارع والدروب والدور . وغضب شوقى لها ولأهلها ورمى الفرنسيين بقذيفة مضطرمة من قذائف شعره الملتهب حماسة ، مستهلا لها بقوله :

سَلامٌ مِنْ صَبَـا بَردى أرقُّ
ودمعٌ لا يُكَفْكَفُ يَا دمشْقُ

ومضى يصور مُلتاعاً كيف دُكّت معالم التاريخ فى المدينة ظئر الإسلام ومرضعته وحاميته . وكيف هتكت حرمة النساء وهن يحملن على صدورهن الأطفال الأبرياء . ومن حولهم النار المدمرة . ويدعو السوريين إلى الاتحاد حتى يعصفوا بالمستعمر الباغى قائلا :

نصحت ونحن مختلفون دارا
ولكن كلُّنا فى الهم شرق
ويجمعنا ـ إذا اختلفت بلادٌ
بيانٌ غير مختلفٍ ونطق
وللحريَّة الحمراء بابٌ
بكل يد مضرجة يدقُّ

وشوقى يدعو ابناء سوريا إلى استمرار الثورة على الفرنسيين وبذل الدماء والأرواح فى سبيل الحرية والاستقلال ، فالشعوب لا يحررها مثل الضحايا . ويمضى شوقى شطرا من صيف سنة ١٩٢٧ فى زحلة بلبنان ويحيى جمال الطبيعة فيها بكافيته التى يقول فيها :

لأمس من عمر الزمان ولاغد
جمع الزمان فكان يوم لقاك

ويطرب لها ـ كما طرب للتائية السابقة ـ كل لبنانى ، ويبادل شوقى حبا بحب ، بل إنه يعايشه فى عقله وفؤاده ، ويطرب لها مثل اللبنانيين العالم العربى ، ويغنيها محمد عبد الوهاب غناء بديعا . وفى مارس من سنة ١٩٢٨ تحتفل دمشق بذكرى شهدائها على أثر إلغاء فرنسا للقيود الشديدة على الحريات وإجرائها انتخابات للجمعية التأسيسية ، فيشارك شوقى السوريين فى ذكرى شهدائهم وإجابة فرنسا لبعض مطالبهم قائلا :

بنى البلد الشقيق عزاء جارٍ
أهاب بدمعه شجنٌ فسالا

قضى بالأمس للأبطال حقا
وأضحى اليوم بالشهداء غَالَى

ومازلنا إذا دهت الرزايا
كأرحم مايكون البيت آلا

وليس فى سوريا من لا يحفظ هذه القصائد شاعراً لشوقى بمحبة وإجلال لم يحظ بهما شاعر دمشقى ولا غير دمشقى ، إذ صور أروع تصوير عواطف السوريين الوطنية أيام محنتهم بالاحتلال الفرنسى ، وكأنما أمدهم فى تلك المقاومة ضد الفرنسيين بأمضى سلاح . وما نصل إلى سنة ١٩٣١ حتى نراه متأثرا تأثراً عميقا لإعدام إيطاليا بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار ، ويشعر كأنما أصابوا قلب طرابلس بجرح دام لا يندمل أبدا ، بل لكأنما أصابوا قلب العالم العربى جميعه ، يقول من قصيدة :

ياويحهم نصبوا منارا من دم
يوحى إلى جيل الغد البغضاء

جرحٌ يصيح على المدى وضحيه
تتلمّس الحرية الحمراء

وبذلك كله عُدّ شوقى الشاعر الأكبر للعرب والبلاد العربية لما صور من تعاطف حميم بينها كأنها بلد واحد ، بل قبيلة أو عشيرة واحدة .

وتختلط هذه الألحان العربية عنده بألحان شرقية كثيرة ، وهو يشير بلفظ الشرق مرارا إلى العالم العربى على نحو ما مر بنا فى مطلع رثائه لسعد زغلول وكذلك فى قصيدته الدمشقيتين : النونية و القافيّة ، وفى مطلع رثائه لمصطفى كامل أشار إلى الشرق الأقصى صراحة ، غير أن ذلك نادر عنده ، أما الشائع فإشارته به إلى العالم العربى على نحو ما نرى فى قوله :

وما الشرق إلا أسرةٌ أو قبيلة
تلم بنيها عند كل مصاب

وقد يتسع بدلالة الشرق ليشمل الترك والبلدان العربية والعالم الإسلامى جميعه على نحو ما نرى فى تهنئته للترك ومصطفى كمال أتاتورك حين انتصر انتصارا حاسما على اليونان سنة ١٩٢٢ ، فإنه مضى يصور ابتهاج العالمين العربى والإسلامى بهذا الانتصار قائلا :

قد أرّج الفتح أرجاء الحجاز وكم
قضى الليالى لم ينعم ولم يطب

وازينت أمهات الشرق واستبقت
مهارج الفتح فى الموشيَّة القُشُب

هزت دمشق بنى أيوب فانتبهوا
يهنئون بنى حمدان فى حلب

ومسلمو الهند والهندوس فى جذل
ومسلمو مصر والأقباط فى طربِ

ممالكٌ ضمَّها الإسلام فى رحم
وشيجة وحواها الشرق فى نسب

وبذلك وسع نسب الشرق سعة كبيرة . وهو يستحثه دائما لينهض أمام الغرب ويسترد حقوقه المهضومة . مؤمنا بأن أمانيه وهمومه وأفراحه وأحزانه واحدة .

وكان الإسلام يتعمق شوقى منذ نعومة أظفاره . ومرَّ بنا أنه كان أحد الألحان الأساسية التى تغنى بها فى ملحمته : «كبار الحوادث فى وادى النيل» ، فقد مضى يفاخر فيها بنشأة موسى بمصر ونزول عيسى والمسيحية بها ودخول الدين الحنيف وإضاءته جنباتها . مما يملؤها زهوا . وردَّد ذلك كثيرا فى فرعونياته ، ونراه ينضم إلى المنادين بفكرة الجامعة الإسلامية فى ظل الخلافة العثمانية ، حتى تجتمع كلمة العرب والمسلمين لتحدى الغرب والتصدى لاستعماره الرهيب للبلاد العربية والإسلامية ، وكأنما يظن هؤلاء المنادون بتلك الفكرة أن فى الدولة العثمانية بقية تمكنها من البطش بالغرب ورد عدوانه . ونرى شوقى سنة ١٨٩٧ يهلل تهليلا كبيرا لانتصار الترك على اليونان فى الحرب . وينظم فى ذلك ملحمة بائية طويلة يتخللها كثير من النغم الدينى كقوله للسلطان عبد الحميد فى فاتحتها وخاتمتها :

بسيفك يعلو الحقُّ والحقُّ أغلب
ويُنصر دين الله أيان تضرب

فلا زلت كهف الدين والهادىَ الذى
إلى الله بالزُّلفى له نتقرب

ويشيد بشجاعة الترك فى الحرب وبسالتهم فى دحر اليونان وتمزيق جيوشهم شر ممزق ، وينوه بسريةٍ من نساء الترك اشتركت فى بعض المعارك تتقدمها فتاة تسمى زينب أبلت بلاء عظيما . ويعود إلى تحية الترك بهذا النصر المبين فى قصيدته : «بحمد الله رب العالمينا» .

ويعلن السلطان عبد الحميد سنة ١٩٠٨ الدستور فى تركيا . ويفرح الشعب التركى بهذا الإعلان إذ يصبح الحكم ديمقراطيا ، مرده إلى الشورى ، ويصفق شوقى مع الشعب التركى ، وهو دائما يتغنى فى شعره بالحكم الديمقراطى القائم على الشورى ، ومر بنا تصويره لذلك فى قصيدته الفرعونية النونية ، ونراه قبل ذلك بخمسة عشر عاما حين يمدح السلطان عبد الحميد فى إعلان الشورى السالف . يقول إنها جزء لا يتجزء من الدين الحنيف ، لما جاء فى القرآن الكريم من مثل (وشاورهم فى الأمر) ويصدر عن ذلك قائلا :

وإنما هى شورى لـلـه جاء بها
كـتـابـه الحقُّ يـعـليها ويـغـليها

وتهاجم إيطاليا طرابلس سنة ١٩١١ وتحاول تركيا دعم أسطولها ، ويدعو المسلمين فى قصيدة ميمية إلى إعانتها ففى ذلك عزٌّ لهم ونصرةٌ لدينهم الحنيف ، وأعلنت دول البلقان الحرب على تركيا وعلت كفهم ، وتنازلت تركيا عن أدرنة وجزر الأرخبيل ، فبكاها شوقى بقصيدته : «يا أخت أندلس عليك سلام» وكأنما رأى فيها غروب شمس تركيا فى أوروبا كما غربت شمس العرب فى الأندلس . ويمتلىء بشرا حين يسترد مصطفى كمال أتاتورك الأناضول بعد الحرب العالمية الأولى فى هذا القرن من اليونان ويدمر جنودهم تدميرا ساحقا ، ومربنا آنفا ما زفه من بشرى للشرق الإسلامى بهذا الانتصار العظيم.ولا يلبث مصطفى كمال أن يلغى الخلافة ، ويرثيها شوقى رثاء حارا بقصيدته : «عادت أغانى العرس رجع نواح» ويقول إن الهند والهة وفارس ومصروالبلاد العربية محزونة . ويكون ذلك آخر عهد شوقى بالخلافة العثمانية وما كان يدخل فى حديثه عنها من أنغام إسلامية .

ومنذ سنة ١٩٠٩ يجلجل صوت شوقى بمديح الرسول صلى الله عليه وسلم على نحو ما نجد فى قصيدته التى هنأ بها الخديو عباس بحجه إلى بيت الله الحرام ، وفيها استطرد يتحدث عن مشاعر الحج وعظمة الإسلام وقبر الرسول الطاهر وما ينتشر حوله فى المدينة من عطر ذكى ونور مضيىء ، ويأسى لنوم المسلمين فى زمنه نوماً عميقا : نوم أهل الكهف بينما بأيمانهم نوران : القرآن الكريم والسنة النبوية . وينظم حينئذ مدحته النبوية أو يتيمته الفريدة : «البردة» سماها بهذا الاسم لأنه نظمها على غرار بردة البوصيرى ، مفتتحا لها بقوله :

ريم على القاع بين البان والعلم
أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم

وسرعان ما دوت بروعتها فى العالم العربى ، وبلغ من إعجاب شيخ الأزهر : الشيخ سليم البشرى بها أن شرحها شرحا ضافيا . وشوقى يستهلها بالغزل متأسيا بالبوصيرى ، ثم يأخذ فى بيان سيرة الرسول ووصف شمائله الكريمة ، مع الإشادة بأصحابه . ونراه فيها يرد على أعداء الإسلام الذين يزعمون أنه انتشر بالسيف والدم قائلا :

قالوا غزوت ورسل الله ما بُعثوا
لـقتل نفس ولاجاءوا لسفك دم

جـهـلٌ وتضـلـيـل أحلام وسفسطةٌ
فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم

وشوقى يقول إن كفار قريش وغيرهم حاربوه . فكان لابد أن يحسم الحرب بالحرب ، وهو لم يحاربهم إلا بعد دعوتهم للإسلام وعرض القرآن على أسماعهم ، وبدلا من أن يذعنوا للحق شهروا سيوفهم فى وجهه ووجوه أصحابه . وقارن بين الإسلام والمسيحية فرآها لم تنتشر إلا عن طريق السيف والقوة على نحو ما هو معروف عن عهد قسطنطين وخلفائه ، وها هم أشياع عيسى الأوروبيون المستعمرون يسفكون دماء المسلمين والناس فى كل بقاع الأرض . وفى سنة ١٩١٢ ينظم شوقى درة بديعة فى ذكرى المولد النبوى مفتتحا لها بقوله الرائع :

ولـد الهدى فـالـكـائـنـات ضـيـاء
وفـم الـزمـان تـبـسـمٌ وثـنـاء

ويتحدث فى فواتحها عن مولده وما حدث فيه من خوارق . وهو فيها يعارض البوصيرى فى همزيته المشهورة ، ويشيد بهدى القرآن الكريم والحديث النبوى إشادة رائعة ، ويصور ببصيرته النافذة الحكومة التى شرعها الرسول للمسلمين بعده تصويرا محكما إذ يقول مخاطبا الرسول :

ورسمت بـعـدك لـلـعـبـاد حكومة
لا سوقـــةٌ فيهـــا ولا أمــــراء

الـــلـــه فوق الخلق فيهـا وحـــده
والـــنـــاس تحت لوائها أكـــفـــاء

والـــدين يســرٌ والخلافـــة بـيـعـــةٌ
والأمـــر شورى والحقوق قضـــاء

وهى صورة دقيقة للحكومة أو الدولة الإسلامية التى يتساوى فيها الناس ، فلا أمراء ولا أغنياء ولا فقراء ولا بيض ولا سود . فالمسلمون سواء فى جميع الحقوق والواجبات فى دولة يعلوها واحد أحد ، والدين يسر ولا عسر فيه أى عسر ، حتى إن الضرورات لتبيح المحظورات ، والخلافة بيعة للمسلمين عن تراضٍ منهم ، والحكم شورى، والقضاء عادل يرد لكل ذى حق حقه دون أى تمايز أو تفاوت بين أى فرد وفرد فى الأمة ، وما يلبث أن يخاطب الرسول بقوله :

الاشتراكيون أنت إمامهم
لولا دعاوى القوم والغلواء
داويت متئدا وداووا طفرة
وأخفُّ من بعض الدواء الداء
أنصفت أهل الفقر من أهل الغنى
فالكل فى حقِّ الحياة سواء
فلو أن إنسانا تخير ملَّةً
ما اختار إلا دينك الفقراء

وشوقى يجعل الرسول إمام الاشتراكيين ، قبل أن تظهر الثورة الشيوعية ، وهو إنما يريد اشتراكية الإنجليز الذين يسميهم باسم القوم ، ويشير بقوة إلى أن الإسلام بحق دين الاشتراكية المثالية ، إذ أذاب من قديم الفروق بين الطبقات وبين الناس ، فلا سيد ولامسود ، بل الناس متساوون فى جميع الحقوق مساواة مطلقة أو قل مساواة منصفة ينتصف فيها الفقير بما يرد عليه من الغنى من حقه ــ مثله ــ فى الحياة الكريمة ، ومن أجل ذلك يدعو شوقى الرسول إمام الاشتراكيين وملته خير ملة للفقراء والمعوزين . ويردِّد شوقى هذا المعنى فى مدحته النبوية البديعة التى نظمها لسنة ١٩١٤ فى ذكرى المولد النبوى إذ يقول :

يريد الخالق الرزق اشتراكا
وإن يك خصَّ أقواما وحابى
فما حرم المجدَّ جنى يديه
ولا نسى الشقىَّ ولا المصابا
ألم تر للهواء جرى فأفضى
إلى الأكواخ واخترق القبابا
وأن الشمس فى الآفاق تغشى
حمى كسرى كما تغشى اليبابا
وأن الماء تروى الأُسدُ منه
ويشفى من تلعلعها الكلابا

فالرزق ينبغى أن يكون شركة بين الناس على نحو ما يشتركون فى الهواء والشمس، وكما تشترك الحيوانات فى الماء . ويتراءى شوقى دائما فى مدائحه النبوية متعلقا تعلقا شديدا بالإسلام وتعاليمه النيرة ورسوله ورسالته الباهرة ، ومن رائع أبياته فى تلك القصيدة :

ولم أر غير حكم الله حكما
ولم أر دون باب الله بابا

وهذه القصيدة النبوية وسالفتها تصدح بها جميعا الإذاعات العربية ، وإنها لتلتصق بأفئدة العرب والمسلمين فى كل البقاع ، بل إنهم ليجدون فيها رحيقا روحيا صافيا يشفى منهم القلوب والنفوس .

وعلى نحو ما كان شوقى يتغنى بالإسلام والشرق والعروبة والوطنية كان يتغنى بلحن اجتماعى صب منه أنغاما كثيرة ، مطالبا فيها بأمانى الشعب أو بأعمال بر أو مشاركا له فى بعض ما يتحقق له من آمال ، من ذلك مناشدة سعد زغلول ــ حين كان وزيرا للمعارف ــ أن ينشىء مدرسة فى ضاحية للقاهرة تسمى المطرية . وله فى العلم والتعليم والتنويه بجهد المعلمين قصيدة بديعة يفتتحها بقوله :

قم للمعلم وفه التبجيلا
كاد المعلم أن يكون رسولا

وله فى إنشاء بنك مصر قصيدة بارعة و بالمثل فى إنشاء الجامعة المصرية ، وحث مرارا وتكرارا على أعمال الخير والبر بالفقراء وأفرد لها قصائد وضمنها فى أخرى على نحو ما رأينا فى حديثه الآنف عن اشتراكية الإسلام . وحين عاد من المنفى ورأى غلاء الأسعار الشديد واستغلال التجار للشعب صاح فيهم مبتهلا إلى ربه ضارعا :

عبادك ربِّ قد جاعوا بمصر
أنيلا سقت فيهم أم سرابا
حنانك واهد للحُسنى تجارا
بها ملكوا المرافق والرِّقابا
ورقِّق للفقير بها قلوبا
محجرةً وأكبادا صلابا
أمَنْ أكل اليتيم له عقابٌ
ومن أكل الفقير فلا عقابا

ومضى فى القصيدة يحذر وينذر بيوم ينقلب فيه البؤساء ذئابا ضارية . وكثر انتحار الطلبة لرسوبهم فى إحدى السنوات فجزع شوقى ، ونظم قصيدة بديعة ، أخذ فيها يستعرض علل انتحارهم أهى من القدر أم من جفاء الأبوين أم من امتحان صعب شديد ، يقول : بل هو النظام الفاسد الذى فكك العلم والأسر ، ويتوسل إلى الطلاب أن يفكروا فيما يصيبون به الأبوين من ألم الثكل وأمتهم من عقوق الوطن ، ويقول : رب طفل برح به البؤس أصبح ــ فيما بعد ــ شخصا خطيرا جليلا ، وينشد :

كم غلامٍ خاملٍ فى درسه
صار بحر العلم أستاذ العصر

وله فى العمال قصيدة بديعة يحثهم فيها على الجد فى العمل وإتقانه ، حتى يبلغوا الغاية المأمولة ، ويوصيهم أن يتحلوا بالأخلاق الفاضلة ، وشوقى لايمل فى أشعاره الدعوة إلى التخلق بالشيم الكريمة ، ويقول إنها أساس المجد القديم للفراعنة والعرب والأندلسيين ، ومن أبياته الذائعة على كل لسان قوله :

وإنما الأمم الأخلاق مابقيت
فإن همُ ذهبت أخلاقهم ذهبوا

واتخذ من قصيدته «مملكة النحل» مثلا حيا للشباب كي يتفانوا فى العمل والجد فيه والإخلاص تفانى النحل الذى لايفتر ولايقعد عن عمله ، بل دائما يثابر فيه مثابرة متصلة . وإذا كان قد بدا حينا متحرجا من سفور المرأة ، فقد عاد يحيى سفورها وخلعها للنقاب ونهوضها بأعمال البر وبكثير من المشروعات ، ونوه بمشاركتها الرجال فى جهادهم ضد أعداء الأمة الغاشمين ، ويهتف فى قصيدة بارعة :

مصر تجدِّد مجدهـــــــــــا
بـنـسـائها المتـجـددات
الـنـافـرات من الجمـو
د كـأنـه شـبـح الممات

وكان دائما يحيى الشباب ويستنهضهم للفتك بالمستعمر وسحق أضلاعه ، كما كان يستنهضهم للإقدام على الأعمال والتحرك لتحقيق الآمال ويصيح فيهم :

قل للشباب زمانكم متحرك
هل تأخذون القسط من دورانه

ويطلب إلى أبى الهول فى قصيدته أن يتحرك - إذ كل شيء فى زماننا تحرك حتى الحجر وهو إنما يريد أن يُدلعَ الحركة ويشعلها فى نفوس الشباب . وكان يشعر بسعادة غامرة حين يرى نفرا منهم مقدمين على مشروع اقتصادى ضخم يريدون تحقيقه ، وسرعان مايتغنى لهم بشعر حماسى يفصل من سويداء فؤاده كقوله فى أحد مشروعاتهم مهللا مصفقا مستبشرا :

لايـقـنـيـمنَّ على الضَّيم الأسـد
نزع الشِّبل من الغاب الوتدْ
كبر الشِّـبـل وشـجَّت نـابـه
وتـغـطى مـنـكـباه بـالـلِّـبـد
اتـركـوه يمش فى آجـامــه
ودعوه عن حمى الغاب يذد
واعـرضـوا الـدنـيـا على أظفاره
وابـعـثـوه فى صـحـاريها يصد

فقد عادت إلى الشباب المصرى فى غابته الكبرى أو واديه الكبير أسديته الوراثية، بل الغريزية وعادت له أنيابه ومخالبه الفاتكة ، وسينشبها فى عنق عدوه الغاشم عما قليل ، وسيحقق كل مايريد من مشروعات اقتصادية عظيمة .

وكل هذا النغم الاجتماعى والإسلامى والشرق العربى والوطنى كان شوقى سابقا فيه لشعراء العربية ، مثله فى ذلك مثل حافظ ، مما أتاح لهما معا أن يقودا النهضة الشعرية الحديثة فى زمنهما ، وأن يكونا صوتين للعرب - لا فى مصر وحدها - بل فى جميع البلدان العربية ، صوتين ناطقين عن مشاعرهم وحياتهم بكل مااتصل بها من مقاومة للاستعمار ومن عواطف إسلامية ونزعات إصلاحية اجتماعية وغير اجتماعية .

ومعروف أن مصر سبقت البلاد العربية فى القرن الماضى إلى الانفصال عن الدولة العثمانية ، وأنها سرعان مااستأنفت حياة ثقافية ناشطة ، أقبلت فيها على العلم الغربى والتزود منه فى منابعه أو بلدانه الأوروبية ، كما أقبلت على طبع الدواوين والكتب الأدبية القديمة ، وكان ذلك سببا فى أن تحدث بها نهضة أدبية تسبق بها النهضات الأدبية فى البلدان العربية التى كانت لاتزال ترزح تحت نير العثمانيين .

وعلى الرغم من الاحتلال الإنجليزى المشئوم ، وماكان يكمم به الأفواه ظهر عندنا لأواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن زعماء يبتغون إصلاح حياتنا فى جميع جوانبها الروحية والاجتماعية والسياسية ، ظهر الأستاذ الإمام محمد عبده الزعيم الدينى ، وقاسم أمين الزعيم الاجتماعى محرر المرأة ، ومصطفى كامل الزعيم الوطنى ، وكانت أصواتهم جميعا تدوى فى العالم العربى ، وكان طبيعيا أن تدوِّىْ بجانبهم زعامة أدبية ، غير أنه لم يكن بين كتاب النثر عندنا حتى الحرب العالمية الأولى من يستطيع أن ينهض بهذه الزعامة ، ولذلك تأخرت زعامة الكتاب المصريين للنهضة الأدبية العربية فى النثر وفنونه إلى مابعد تلك الحرب مع ظهور كتَّاب مصر العظام من أمثال عباس العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى وطه حسين ومحمد حسين هيكل .

وإذا كانت مصر لم تحقق لنفسها زعامة فى النثر قبل الحرب العالمية الأولى فإنها أخذت منذ أواخر القرن الماضى تحقق لنفسها زعامة أدبية قوية فى مجال الشعر والشعراء ، وهى زعامة بدأها محمود سامى البارودى الذى يعد - غير منازع - رائد الشعر العربى الحديث وزعيمه الذى أنقذه من الأساليب الركيكة والموضوعات الغثة ، ورد إليه الحياة والروح : حياته الشخصية وحياة أمته السياسية وروح عصره مع التمسك بالأصول التقليدية للشعر العربى وبصياغته الجزلة الناصعة ورونقها الرائع . وليس ذلك كل ماأهداه البارودى إلى الشعر العربى الحديث كى يستعيد نهضته وازدهاره ، فقد أهدى إليه تلميذيه : حافظا وشوقى ، فبلغا بالشعر كل ماكان يؤمل له من نهوض ، وثبتا لمصر بين البلاد العربية زعامة فيه باهرة ، بما فسحا من طاقته ليصور مجد مصر والأمة العربية ، ولينفخ فى روح الشعب المصرى والشعوب العربية كى تناضل المستعمر الآثم نضالا عنيفا لايبقى عليه ولايذر ، بحيث يصبحان كأنهما صوتان إلهيان هبطا إلى مصر والأمة العربية من أركان السماء ، لينفضا عنهما تواكلها وتخاذلها واستسلامها للقدر وماصب عليهما من احتلال المستعمر وعدوانه على طيبات البلاد وخيراتها يعتصرها لنفسه بغيا وظلما وقهرا لايرضاه الأحرار ، وتتوالى أشعارهما هادرة منذرة متوعدة تهز المصريين

والعرب ، ليستيقظوا وليجمعوا قوتهم ويضربوا العدو الغاشم ضربات متوالية حتى لاتقوم له قائمة .

وقد نشأ حافظ ـ كما مر بنا فى صدر الحديث عنه ـ فى أسرة متواضعة من أسر الشعب ، واضطر إلى كسب عيشه بنفسه لضيق ذات يده . ودخل المدرسة الحربية وتخرج فيها ورافق حملة إلى السودان بقيادة كتشنر ، وهناك قامت ثورة ضد قائدها الإنجليزى وعسفه واشترك فيها وأحيل إلى الاستيداع سنة ١٩٠٠ وهو يشرف على الثلاثين من عمره ولم يلبث أن أحيل إلى المعاش ، وسدت أبواب العمل فى وجهه . وظل يتجرع غصص البؤس أحد عشر عاما إلى أن عين بدار الكتب المصرية ، وحينئذ نراه ينظم رائعته ـ التى أشرنا إليها ـ فى حفل لإحدى جمعيات رعاية الأطفال ، وفيها يشيد بذوى اليسار والمروءة ممن يبرون الأطفال الفقراء التعساء المحرومين من أبناء شعبهم ، مجسدا لهم بؤسهم فيما عانى من محنة البؤس وهمه الثقيل وشقائه الطويل وعيشه المرير ، يقول :

ذقت طعم الأسى وكابدت عيشا
دون شربى قـــذاه شرب الحمام
فـتـقـلـبـت فى الشـقـاء زمـانـا
وتـنـقـلـت فى الخطوب الجسـام
ومشى الهم ثـاقـبـا فى فؤادى
ومشى الحزن ناخرا فى عـظامى
فـلـهـذا وقفت أستـعـطف النا
س على البائسين فى كل عام

وعلى الرغم من هذا البؤس الذى كلف حافظا من الجهد مايطاق ومالا يطاق منذ عودته من السودان ، وجعله متبرما بعيشه ، كان يحتمله جلدا صابرا كأقوى مايكون الصبر والجلد على نحو مانرى فى ميمية له يخاطب عينه فيها أن لاتدمع وقلبه أن لايجزع ، ونفسه أن تتجشم أهوال البؤس راضية . وما يلبث أن ينتضى لأمة الحرب ، ولكنها ليست هذه المرة درعا ورمحا وسيفا وغير ذلك من أسلحة حربية ، إنما هى لأمة شعرية ، إذ أحال أشعاره إلى مايشبه سيوفا ورماحا وسهاما لايزال يسددها إلى أعداء الوطن والعروبة . ولو أنه استسلم لبؤسه لانتابته هزيمة فى الحياة مابعدها هزيمة . ولعاش كالطائر الجريح يشكو الحرمان والضياع ، غير أن نفس حافظ كانت من القوة والصلابة كالصخرة العظيمة ، لايستطيع البؤس أن ينال منها أى نيل ، وسرعان ماستحال الجندى القديم إلى كتيبة حربية تحمى حمى الوطن والعروبة بأسلحتها الشعرية . وكانت اللغة العربية أول معركة خاص حافظ غمارها ضد قاض إنجليزى ـ كما مر بنا ـ تربص بها شرا داعيا إلى استخدام العامية مكانها لسانا للعلوم والآداب ، وانتفض حافظ للضاد ، ونظم لاقصيدة ، بل منشورا حربيا نشب أظافره فى الدعوة الخبيثة المغرضة ، حتى وأدها فى مهدها كأن لم تكن شيئا مذكورا ، وأشاد بهذا النصر المبين غير شاعر فى رثائه ، كقول شوقى مصورا مأتم العربية عليه فى كل بلد من المحيط إلى الخليج سواء فى الحواضر أو البوادى :

لبنان يبكيه وتبكى الضادُ من
حلب إلى الفيحـا إلى صنعاءِ
هـتـف الـرواة الحاضرون بشعره
وحـدا بـه البـادون فى البـيـداء

وينازل ـ مع مصطفى كامل الزعيم الخالد ـ كرومر المندوب السامى البريطانى الطاغى عقب حادثة دنشواى الوحشية التى مرت بنا ، غير مكترث بسطوته وجبروته ، ومازال يطعنه برماحه الشعرية ، حتى رفع الإنجليز كابوسهم عن أنفاس مصر ، ويتوالى نزاله للإنجليز على نحو ما مر بنا ، ويضم إليهم فى سنة ١٩١٢ إيطاليا حين هاجمت طرابلس ، بل يضم الغرب كله فى مواجهة العرب والشرق ، وكان قد هلل فى سنة ١٩٠٤ لانتصار اليابان على روسيا ، ورأى فيه بشيرا باستعادة الشرق ومن فيه من المصريين والعرب مجدهم التاريخى القديم . ومنذ سنة ١٩٠٨ يصور حافظ ـ بقوة ـ الروابط الوثيقة والأخوة الحميمة بين مصر والبلاد العربية ، وخاصة الشام ، ونراه فى قصيدته التى مرت بنا : «الأمتان تتصافحان» يجعل لمصر العلا وللشام المجد والحسب ويقول عنهما : ركنان للشرق وخدران للضاد أمهما ، أما الآباء فالعرب . ودائما يذكر هذه الأبوة وتلك الأمومة الجامعتين بين لسان العرب وروحهم فى كل مكان . لذلك لانعجب حين نرى لبنان ودمشق يحتفلان بمقدمه حين زارهما سنة ١٩٢٩ . إنه ليس شاعر مصر وحدها ولاشاعر النيل وحده ، بل هو شاعر دمشق ولبنان وبغداد وتونس وكل بقاع العرب وديارهم . شاعرهم فى نضالهم المحتدم ضد المستعمرين وشاعزهم فى توثيق العلائق : علائق القرابة والرحم بين بلدانهم وديارهم ، يقول فى قصيدته «تحية الشام» :

متى أرى الشرق أدنـاه وأبـعـده
عن مطمع الغرب فيه غير وسنان
تجرى المودة فى أعـراقـه طـلـقـا
كـجـريـة الماء فى أثـنـاء فينـان

وهو لايقف بالشرق عند البلاد العربية ، بل يمتد به إلى أقصاه حتى الصين واليابان آملا أن يرد عنه مطامع الغرب ويقلم أظفاره ، كما يأمل أن تجرى المودة بين بلدانه وأبنائه كما يجرى الماء مترقرقا فى الغصن الفينان ، وبحق يقول له شفيق جبرى فى تحيته بالمجمع العلمى العربى فى دمشق :

لولا قوافٍ بوادى النيل ننشدها
فى غوطة الشام أو فى أرز لبنان
لقُطِّعت بيننا الأرحام واضطربت
بنا الوساوس فى وصلٍ وهجران

وهو ينوه بأشعار حافظ التى تضم الروح المصرى إلى الروح العربى فى الشام وغير الشام ، وأكبر الظن أنه كان يضم إلى قوافيه قواف

شوق على نحو ماسنرى عما قليل . ويحييه حينئذ محمد البزم وفارس الخورى ومن قوله :

دمشق تحيى فيك حرّاً ، بشعره
تغنت وتاهت غيدها وطيورها
وكم من فتى بالشام أنت سميرُه
وكم من فتاةٍ فيه أنت سميرها

فشعر حافظ كان يتناشده الفتيان والفتيات بالشام وأيضا الشيوخ وبالمثل فى لبنان وفى جميع البلدان العربية . وإذا ضممنا إلى ماقدمناه أشعاره الإسلامية التى أنشدنا منها أطرافا والتى كانت تهز قلوب العرب فى كل مكان ، ومثلها أشعاره الاجتماعية التى ألممنا بأبيات منها عرفنا كيف أن حافظا ملك أزمة القلوب العربية ، إذ ظل لسانا ناطقاً للعرب يصدر عن لغتهم وتاريخهم المجيد ومقاومتهم الباسلة للمستعمرين ومابينهم وبين شقيقتهم مصر من أواصر الرحم كما يصدر عن عواطفهم الدينية وأهوائهم الاجتماعية ، وكأن لا فارق بينهم وبين أبناء وطنه فى أى شىء ؛ فاللغة واحدة والدين واحد والآمال والآلام واحدة ، لذلك لانعجب إذا وجدنا العالم العربى جميعه يهتز هزة قوية ، بل يرتج رجة عنيفة حين بلغه نعيه ، وممن بكوه ــ فضلا عن جمهرة من شعراء مصر ــ جميل صدقى الزهاوى من العراق وكذلك مهدى الجواهرى ، وفى مرثيته يقول ملتاعا :

نعوا إلى الشعر حرا كان يرعاه
ومن يشقُّ على الأحرار منعاهُ
إنا فقدناه فقد العين مقلتها
أو فقد ساع إلى الهيجاء يمناهُ

وشفيق جبرى من دمشق وعبد الله بن أحمد العلوى من حضرموت والطاهر القصار من تونس وفارس مراد سعد من لبنان غير من لم تبلغنا أسماؤهم . وما من ريب فى أن هذه كلها معالم زعامة أدبية أتاحها حافظ لمصر فى زمنه ، ولعلنا استطعنا أن نرسمها رسما بينا .

وقد مكن شوقى لهذه الزعامة الأدبية لمصر إلى أقصى الحدود وأبعد الآماد بفضل شاعريته المبدعة الفذة وتصويره البارع وأدائه الموسيقى الباهر وثقافته العريضة بالآداب الفرنسية والتركية وشغفه بوطنه والأوطان العربية ، حتى لكأنما فصلت جميعا من قلبه وفؤاده ، ولم يتغن شاعر لمصر بأمجادها الفرعونية التاريخيه غناءه ، وهو ليس غناء ولا لوحات مصورة للتاريخ من أجل التاريخ ، وإنما هو تحريك وإثارة لعزائم المصريين ، كى يعلموا ــ حق العلم ــ أنهم شعب عريق تدين له الحضارة ديونا ضخمة ، وهو أيضا شعب محارب كم دانت له شعوب فى الأرض ، حتى ليخال شوقى ــ كما مر بنا ــ أن الأهرامات كانت موازين لفراعنته يزنون بها أعمال جبابرة الشعوب المفتوحة ، ويحلق خياله مرة ثانية فيخالها قناطير الذهب والفضة التى جلبها إلى الفراعنة الجباة من أطراف الدنيا . ويشيد بعلمهم وعلمائهم وما نشروا فى العالم من التمدن والحضارة ، مما جعلهم بحق أساتذة لعلماء روما وأثينا ومشرعيهما ، حتى ليقول :

مشت بمنارهم فى الأرض روما
ومن أنوارهم قبست أثينا

ويشغف بآثار الفراعنة الممتدة على ضفاف النيل ، بل يبهر بها انبهارا ، بل يفتتن بها افتتانا ، بل لكأنما يريد أن يعانقها حجرا حجرا ، حتى ليقول لصاحبه ، وقد ملكت عليه لبّه :

قُمْ قَبِّل الأحجار والأيدى التى
أخذت لها عهدا من الآباد
أسَّست من أحلامهم بقواعد
ورفعت من أخلاقهم بعماد

وشوقى دائما لا ينسى الأخلاق وأن أمة لا تستطيع أن تنهض بدون دعائمها السديدة . ولا يكتفى شوقى بهذا المجد الفرعونى الحضارى يرفعه نصب أعين المصريين ، كى ينفضوا عن كواهلهم أثقال الاستعمار البغيض ، فهو ما ينى يذكرهم أن أرضهم مقدسة ، فقد حملت موسى رضيعا وعيسى فى المهد صبيا كما حملت ونهضت بشريعة الإسلام السمحة ، وأن الرياح لتلم بها خاشعة ويمشى الدهر فى أرجائها محتشما ، وكأنه يقول دائما للمصريين : هلموا إلى الدفاع عن مجدكم العريق وأرضكم المقدسة الطاهرة ، وإنه ليصيح :

نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا
ولم يهن بيد التشتيت غالينا
لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت
فى مُلكها الضخم عرشا مثل وادينا

ومايني شوقى ــ بذلك ومثله ــ يثير حفيظة المصريين وموجدتهم ضد عدوهم المحتل لديارهم ، ومايني يملأ صدورهم حماسة للقضاء المبرم على الغاصب الأثيم ، ومايني يستنهضهم ــ كما مر بنا ــ للإقدام على العمل وخاصة الشباب ، فإنهم أمل الشعب ، وهو يوصيهم دائما ــ كما أسلفنا ــ أن يتحلوا بمكارم الأخلاق ولاينى يحفزهم على طلب العلم والجد والنشاط فى جميع ميادين العمل ، حتى لينشد :

اطلبوا المجد على الأرض فإن
هى ضاقت فاطلبوه فى السماء

وعلى هذا النحو كان شوقى لايزال يحاول بكل ماستطاع أن يبعث الحمية فى نفوس المصريين لاستنقاذ أرضهم المقدسة من براثن المستعمر ، تلك الأرض التى كانت ترتعد لذكرها الفرائص فى القديم ، وإنه لجدير بأبنائها أن يستردوا لها الحرية والاستقلال مهما بذلوا من الدماء . واستشعر شوقى العروبة ومجدها التاريخى والبيانى البليغ بنفس الروح ونفس الإجلال والخشوع منذ نظم قصيدته :

«كبار الحوادث فى وادى النيل» إذ نراه فيها يشيد بأمة العرب وبيانها الرفيع ، معتزا بها أكبر اعتزاز ، يقول :

أمـةٌ ينتهى البيـان إليهـا
وتـئول العلومُ والعلـماءُ
جازت النجم واطمأنت بأفقٍ
مطمئنٍّ به السَّنا والسَّناءُ

ومر بنا تعمق العروبة لدخائل نفسه فى قصيدته : «نهج البردة» وفى سينيته الأندلسية . ويعود من منفاه فيحمل أسلحته الشعرية النارية زائدا مدافعا عن الحمى مع المصريين والعرب جميعا ضد المستعمرين الغاشمين ، وكانوا كلما سلطوا رصاصهم وقذائفهم على بلدة من البلاد العربية أحسَّ كأنما أصابوه فى قلبه مع من أصابوه من أبنائها ، على نحو مارآه صائحا متوجعا حين ضرب الفرنسيون دمشق بقنابلهم ، حتى ليقول :

وبى مما رمتك بـه الليـالى
جراحاتٌ لها فى القلب عمق
بلادٌ مات فتيتها لتحيـا
وزالوا دون قومهم ليبقوا
ولايبنى الممالك كالضحـايـا
ولايـــدنى الحقوق ولايحق

أبيات كأنما كتبت بدماء الضحايا ، بل لكأنما كتبت القصيدة جميعها بهذه الدماء التى غذت الثورة وأشعلتها فى نفوس الدمشقيين حتى ظفروا بنيل استقلالهم من الفرنسيين راغمين . ومر بنا أن المجمع العلمى العربى فى دمشق استقبله استقبالا حافلا فى صيف سنة ١٩٢٥ وتبارى الشعراء والخطباء فى الحفاوة به . ووقف بينهم بين التهليل والتصفيق ينشدهم نونيته التى لم تمدح دمشق وأهلها بنونية تماثلها على مر التاريخ . ونمضى مع شوقى إلى سنة ١٩٢٧ فإذا شعراء العرب دانيهم وقاصيهم يجمعون على تكريمه بإقامة احتفال ضخم له بمصر يبايعونه فيه بإمارة الشعر العربى لعصره غير منازع ولامدافع ، وأقيم الاحتفال فى شهر مارس وكان سعد زغلول رئيس شرف له ، واشتركت جميع الدول العربية بمندوبين من الأدباء والشعراء ، أسهموا جميعا مع أدباء مصر وشعرائها فى وضع تاج إمارة الشعر العربى على مفرقه ، وأعلن حافظ باسمه واسم شعراء البلدان العربية البيعة لشوقى قائلا :

أمير القوافى قد أتيت مبايعا
وهذى وفود الشرق قد بايعت معى

وهى زعامة فى الشعر حققها شوقى لمصر ، وبدون ريب كان حافظ نفسه يأخذ منها ــ كما مر بنا ــ بحظ غير قليل . وحيّا شوقى المبايعين له والمحتفلين به تحية رائعة بقصيدته أو فريدته النونية ، وفيها يصور مودة حميمة متصلة بين مصر وأخواتها العربيات قائلا :

ربَّ جار تلفتت مصر توليـ
ـه سؤال الكريم عن جيرانه

فمصر دائما مشدودة إلى جيرانها حانية عليهم ، ويبسط ذلك فى أبيات تالية قائلا إنه دائما رسولها إليهم ، كى تشاركهم فى آمالهم وآلامهم وأفراحهم وأحزانهم ، ويقول إن مصر لايجمعها بالعرب الدين واللغة فحسب كما كرر ذلك فى شعره ، بل أيضا جرح عميق هو جرح الاستعمار البغيض الذى تلتقى مصر والبلاد العربية على أشجانه المؤلمة ، وكأنها جميعا جسد واحد إذا أنَّ منه جانب تداعت له سائر الجوانب بالأنين والألم الممض. يقول :

كان شعرى الغناء فى فرح الشر
ق وكـان العزاء فى أحزانه
قد قضى الله أن يؤلفنا الجر
حُ وأن نلتقى على أشجانه
كلما أنَّ بالعراق جريحٌ
لمس الشرق جنبه فى عُمانه

وكان مما أثر فى نفس شوقى تأثيرا عميقا فى هذا الاحتفال أن أحد المجاهدين للفرنسيين من بدو سوريا الضاربين فى صحرائها نهض من مكانه ، وقدم إليه صحيفة بيعة بإمارته موقعة بدمه ودماء رفقائه البدو الأحرار المكافحين وتسلم شوقى منه الرسالة ، والدموع تترقرق فى عينيه ، فقد بايعه أرباب السيف كما بايعه أرباب القلم ، وسجل ذلك فى إحدى قصائده .

ودفع هذا الاحتفال شوقى الطموح إلى أن يحاول التحليق فى سماء بعيدة هى سماء الشعر التمثيلى ، وجمع قوته وكل ماتملك أجنحته من قدرة ، وإذا هو يبلغ السماء البعيدة ، وكان قد نظم أيام بعثته إلى فرنسا رواية على بك الكبير ، وسرعان مابدأ ينظم مسرحيته «مصرع كليوباترا» وأتبعها بقمبيز وأعاد تأليف مسرحية على بك الكبير ، وهو فى الثلاثة يحاول أن يرضى عواطف المصريين الوطنية . وكان قد ألف فى الأندلس مسرحية نثرية ، وضم إليها مسرحيتين عربيتين هما مجنون ليلى وعنترة ، وهو فى هذه المسرحيات الثلاث يحاول أن يرضى عواطف العرب القومية وبضيق مجال هذا الحديث عن عرض ذلك العمل الشعرى الرائع لشوقى ، فقد مصّر وعرّب الشعر التمثيلى تعريبا وتمصيرا لم يتاحا لأحد من قبله ، وليس ذلك فحسب فإنه سد هذا الفراغ فى العربية ، وهيأها لتصبح بعده أداة مرنة للتمثيل الشعرى . وأيضا فإنه صدر فى شعره التمثيلى ــ كما صدر فى شعره الغنائى ــ عن نفس المنازع الوطنية والعربية ، وكل ذلك جدير ببحث مستقل مستفيض .

ولم يمض على وفاة حافظ شهران وبعض شهر حتى لحق به شوقى فى جوار ربه ، وبكته البلدان العربية ـ كما بكت حافظا ـ ورثاه منها غير شاعر : رثاه من فلسطين إسعاف النشاشيبى وبدوى الجبل ومن الأردن فؤاد الخطيب ومن لبنان حليم دموس وبشارة الخورى مفتتحا رثاءه بقوله :

قف فى ربى الخلد واهتف باسم شاعره
فسدرة المنتهى أدنى منابره

ويرثيه من دمشق خليل مردم وشفيق جبرى ، ويصور استنهاضه للعروبة فى دمشق كما يصور زميله محمد البزم إشعاله الثورة ضد الفرنسيين فى نفوس أبنائها المغاوير ، ويبكى غروب شمسه بكاء حارا . ويرثيه من العراق كثيرون فى مقدمتهم الزهاوى ، والجواهرى ويجعله فى مرثيته «شكسبير العرب» ويستهلها بقوله :

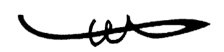
طوى الموت رب القوافى الغرر
وأصبح شوقى رهين الحفر

ويقول إنه شكسبير أمته وإن من أبياته مايرق ويلين لينا شديدا ومنها مايقدح من جانبيه الشرر ، ومنها مايظن كأن رفائيل أودعه إحدى الصور ويقول إنه عنوان مصر المفتخر ، ويشيد به وبرفيقه حافظ ، ويقول : إن الوفود العربية كانت تلوذ بساحتيهما ، ويعزى مصر عن شاعريها اللذين كسبا لها مجدا شعريا لم يظفر به قطر عربى لزمنهما ، ويرثيهما معا الرصافى قائلا :

الشعر بعد مصابه بكبيره
فى مصر جل مصابهُ بأميره
لكليهما الهرمان قد خشعا أسىً
والنيل مدّ أنينه بخريره

ويمضى الرصافى قائلا إن الشعر استطال بكاؤه على الشاعرين الكبيرين وتموجت بالحزن كل بحوره ، ويأسى لمصر فقد ثلت بوفاتهما عروش الشعر وتداعت أركانه .

ولعل فى كل ماقدمت مايوضح توضيحا كافيا الدور العظيم الذى نهض به كل من حافظ وشوقى طوال الثلث الأول من القرن الحاضر ، إذ شيدا لمصر زعامة أدبية باهرة فى عالم الشعر قبل أن تحتل زعامتها فى عالم النثر ، إذ تأخرت هذه الزعامة ـ على نحو ما أشرنا إلى ذلك فى غير هذا الموضع ـ إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى فى هذا القرن وقيام الأحزاب السياسية وما اقترن بها من نشاط الحياة الأدبية فى النثر وفنونه نشاطا لم تعهده مصر فى أى عهد من عهودها الماضية .




تنظيم الأسرة

الشعر
عند حافظ وشوقى

عبد الله الطيب

أول سماعى بشوقى كان فى عهد حداثة الصبا ، وذلك أنا تلقينا فى دروس المحفوظات التى كانت مقررة لنا أبياتا من مزدوجة له يذكر فيها أمر عبد الله بن الزبير وأمه أسماء ، أذكر منها :

قالت: بُنىَّ وَلَدَ العوّام   وابنَ العتيق القائم الصّوامِ
انظرْ فإن كنتَ لدين ثرتَ   فلا تفارقْ ماإليه سِرتَ
أو كانت الدنيا قصارى هَمتك   فبئس أنت ، كم دمٍ بذمتك ؟
وعانقته فأحسّ دِرعا   قالت : أضقت بالمنون ذرعا ؟

وعينية المنفلوطى فى نفس المعنى فيها قوله :

إن أسماء فى الورى خير أنثى   صنعت فى الوداع خير صنيع
جاءها ابن الزبير يسحب درعا   تحت درع منسوجة من نجيع

وقد سمعنا من بعد بشوقى ، وسمعنا من قبل ومن بعد بمحمود سامى باشا البارودى وبشعراء آخرين ممن سبقوه فى الزمان . ثم سمعنا بنبأ وفاة شوقى رحمه الله سنة ١٩٣٢ م ، ولكنا لم نسمع بحافظ إلا فى مرحلة التعليم بعد ذلك فى أخريات المدرسة الوسطى . وأول ماسمعنا عنه من أحد مدرسى العلوم العصرية الشبان ، لا من مدرس اللغة العربية وكان يتولى تدريسها المشايخ . ألقى علينا أبياتا من بائيته :

أنا يابانية لا أنثنى
عن مرادى أو أذوقَ العَطَبَا
هكذا (الميكادُ) قد علّمنا
أن نرى الأوطان أما وأبا

نَذبَحُ الدُّبَّ ونفرى جلده
أيظنّ الدُّبُّ ألا يُغلَبا

وكان الشعور الوطنى قد جعل يزيد من اضطرامه عدوانُ إيطاليا على الحبشة فى سنة ١٩٣٥ م . وكانت الصحف قد نشرت آنئذٍ ميمية للشيخ محمد الأمين القرشى رحمه الله ، يذكر فيها هذا العدوان ، وحفظ الناس له قوله فى عصبة الأمم وموقفها الضعيف من موسيلينى :

إذا العهود مضت حبراً على ورق
فأنتِ جعجعةٌ ياعصبةَ الأمم

كان اسم الشاعر والأديب يدل على معرفة العربية والبيان بها . وكان عند الناس أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى لايمترون فى ذلك . وكان الإجماع قد انعقد أو كأنه قد انعقد على أن مكان شوقى وحافظ من الشعر فى الذرى وأنهما المفلقان المبدعان ، هذا المُجَلِّى وهذا المُصَلِّى والآخرون بعدهما . وكان فى بلاد العربية شعراء مجيدون ولكنهم لم يكونوا يعدون فى منزلتهما من الجودة والتبريز . عبد المحسن الكاظمى ، فحل الملكة جياش الطبع ، والرصافى مشرق الديباجة رنانها . بشارة الخورى عذب العبارة ناصع النغمات ، لكن حافظا وشوقيا هما لسان العصر كما الأمة التى أنجبتهما عنوان العرب وقائدة تأريخه الحديث . وقديما قالت العرب إن الشعر هو ديوانها ولسان حالها وترجمانها .

كانت قلوب الشباب إلى حافظ ميالة . يبدو شعره معيارا للأحداث ، منعكسا فيه نفس الشعور العام . كان فيه الروح الخطابى الملهب لحماسة الجماهير ، متأثرا فى ذلك بأساليب زعماء الوطنية الكبار فى هذا المضمار ، مثل مصطفى كامل وسعد زغلول ، تأمل قوله :

إذا الله أحيا أمة لن يردها
إلى الموت قهّار ولامتجبر
رجالَ الغد المأمول إنّا بحاجة
إلى قادة تبنى وشعب يُعَمِّرُ
رجالَ الغد المأمول إنا بحاجة
إلى عالم يدعو وداعٍ يُذَكِّر
رجالَ الغد المأمول إنا بحاجة
إليكم فسدوا النقص فينا وشمِّروا
رجالَ الغد المأمول لاتتركوا غدا
يمر مرور الأمس والعيش أغبرُ
رجال الغد المأمول إن بلادكم
تناشدكم بالله أن تتذكروا

تأمل تنويع ما الحاجة إليه ماسة،وتصنيفه فى هذه الأبيات السبعة مع تكرار صدرها الذى عليه عماد نغم الكلام على غرار ماكان يرد عند القدماء نحو : «**قرِّبا مربط النعامة منى**» المكررة فى عدد من أبيات الحارث بن عباد ، «**وعلى أن ليس عدلا من كليب**» المكررة فى عدد من أبيات «**أرياتنا بذى جشم أنيرى**» - فهذا مما ينبىء عن مهارة فى استعمال الأسلوب الخطابى ، وقد ذكروا أنه كان جيد الإلقاء،جهيره قوى التأثير به ، وكانت مع الروح الخطابى فيه دقة إحساس السياسى المتحفز المتجاوب مع الواقع ، ومع الملكة والمقدرة على نظم الشعر وتذوقه بديهة الصحفى،وجد المفكر الاجتماعى ، من أمثلة ذلك قصيدته فى حريق ميت غمر :

سائلوا الليل عنهم والنهارا
كيف باتت نساؤهم والعذارى
كيف أمسى رضيعهم فقد الأم
وكيف اصطلى مع القوم نارا
كيف طاح العجوز تحت جدار
يتداعى وأسقف تتجارى

ولعل «تتجارى» أن نحسها الآن قافية ضعيفة ولكننا لو نقلنا أنفسنا إلى زمانها وماكانت ترومه من التقريب المسموع المرئى الذى تكفينا أمره الآن أداة التلفزة ونحوها من أجهزة التصوير والتسجيل تبينا دلالة هذه الكلمة على مراده من إسراع السُّقُف إلى الانهيار متتابعة معا .

وقصيدته فى حادث دنشواى :

أيها القائمون بالأمر فينا
هل نسيتم ولاءنا والودادا
أحسنوا القتل إن ضننتم بعفو
أقصاصا أردتمو أم كيادا
أحسنوا القتل إن ضننتم بعفو
أنفوسا أصبتمُ أم جمادا
ليت شعرى أتلك محكمة التفـ
ـتيش عادت أم عهد نيرون عادا
أيها المدعى العموميُّ مهلا
بعض هذا فقد بلغت المرادا
قد ضمِنّا لك القضاء بمصر
وضمِنّا لنجلك الإسعادا

وهنا النفس الخطابى مع الإحساس بالمرارة القومية ، ولاسيما فى هذا التهكم الشعبى النزعة :

قد ضمِنّا لك القضاء بمصر
وضمِنّا لنجلك الإسعادا

ومن أمثلة التفكير الاجتماعى مع الخطابة والمذهب الصحفى كلمته فى تعليم المرأة والعناية بمنزلتها فى الأسرة والمجتمع :

كم ذا يكابد عاشق ويلاقى
فى حب مصر كثيرة العشّاق

إنى لأحمل فى هواك صبابة
يامصر قد خرجت عن الأطواق
لهفى عليك متى أراك طليقة
يحمى كريم حماك شعب راق

هذه البداية فيها إشعار بموضوع تعليم المرأة وتحريرها ـ وكأن مصر التى استهل بذكر صحبتها إنما هى رمز لها ، كما قد جعلها من بعد ـ حين استمر به القول ـ رمزا لمصر ، وذلك حيث قال :

من لى بتربية النساء فإنها
فى الشرق علة ذلك الإخفاق
الأم مدرسة إذا أعددتها
أعددت شعبا طيب الأعراق
الأم أستاذ الأساتذة الألى
شغلت مآثرهم مدى الآفاق
أنا لا أقول دعوا النساء سوافرا
بين الرجال يجلن فى الأسواق
كلا ولا أدعوكمُ أن تسرفوا
فى الحجب والتضييق والإرهاق
ليست نساؤكم أثاثا يقتنى
فى الدور بين مخادع وطباق
فتوسطوا فى الحالتين وأنصفوا
فالشر فى التقييد والإطلاق

أحسبه أراد بقوله «وطباق» جمع طبق الطعام الذى يوضع فيه أو يؤكل عليه ، وله فى ذلك من العربية وجه يصوّبه إن شاء الله ، وقد شرح مصححو الديوان المخادع بالغرف وأهملوا شرح الطباق كأن ذلك ببالهم واضحا وكان أحسن لو ذكروه ، والله تعالى أعلم .

والتوسط الذى دعا إليه كان مذهب المصلحين الجادين فى زمانه . وقد تُجُووز بكثير الآن فى كثير من البلاد وبين كثير من طبقات الناس . ولعل ماذهب إليه حافظ هو الصواب ، والقول بالاعتدال سهل ، ولكن العمل به عسير . وفى هذه القصيدة بَعْدُ من نقد أحوال المجتمع والعمران البشرى مالعله يصدق فى كثير من البلاد على مر العصور ـ مثلا :

كم عالم مدّ العلوم حبائلا
لوقيعة وقطيعة وفراق
وفقيه قوم ظلّ يرصد فقهه
لمكيدةٍ أو مستحل طلاق
يمشى وقد نصبت عمامة وجهه
كالبرج لكن فوق تل نفاق

والتصوير هنا خطابى وفيه أنفاس النكتة الشعبية التى تدنيه من منهج الصحافة :

وطبيب قوم قد أحلّ لطبه
ما لا تُحِلُّ شريعة الخلاق

يعنى عمليات الإجهاض :

قتل الأجنة فى البطون وتارة
جمع الدوانق من دم مُهْراق
أغلى وأثْمَنُ من تجارب علمه
يوَم الفخار تجاربُ الحلاّق

وها هنا النكتة الشعبية . وقد كان الحلاق يمارس بعض التطبب الجراحى كخلع الأضراس والحجامة .

ومن أمثلة التفكير الاجتماعى عند حافظ لاميته :

شَبَحا أرى أم ذاك طيف خيال
لابل فتاة بالعراء حيالى

وأسلوبها مزيج من الخطابة والقصص العاطفى النزعة ، الصحفى المناسبة ، وفيه شىء من الجنوح إلى المبالغة بغرض استيفاء التقريب المرئى المسموع على النحو الذى قدمنا أنه صارت تكفينا مؤنته التلفزة والتصوير والتسجيل ، تأمل قوله :

لاشىء أفعل فى النفوس كقامة
هيفاء روّعها الأسى بهزال
فحملت هيكل عظمها وكأننى
حُمِّلْتُ حين حَمَلْتُ عود خلال
أمشى وأحمل بائِسَيْن فطارقٌ
بباب الحياة ومؤذن بزوال
أبكيها وكأنما أنا سائل
لها من الإشفاق والإعوال
وطرقت باب الدار لامتهيبا
أحدا ولامترقبا لسؤال
طرق المسافر آب من أسفاره
أو طَرْق رب الدار غير مبالى
وإذا بأصوات تصيح ألا افتحوا
دقات مرضى مدلجين عجال
وإذا بأيدٍ طاهراتٍ عُوّدت
صنع الجميل ، تطوعت فى الحال
جاءت تسابق فى المبرّة بعضها
بعضا لوجه الله لا لنوال
فتناولت بالرفق ماأنا حامل
كالأم تكلأ طفلها وتوالى
وإذا الطبيب مشمِّرٌ وإذا بها
فوق الوسائد فى مكان عالى

ثم أخذ الشاعر فى تصوير المشهد الطبى ، وهذا كما لايخفى أمر سبق به أفلام السينما ، وذلك أن السمت الطبى كله طبقة جديدة من

الصناعة طرأت على دهر الناس ، فما زالوا إزاءها فى حالىّ تعجب وخشوع :

جاءوا بأنواع الدواء وطوّفوا
بسرير ضيفهم كبعض الآل
وجثا الطبيب يجس نبضا خافتا
ويرود مكمن دائها القتال
لم يدر حين دنا ليبلو قلبها
دقات قلبٍ أم دبيب نمال

ضبطت دقات ودبيب فى الديوان منصوبتين على تقدير عامل،وكان الوجه التعربية لجواز الرفع ولعله أجود أى أهى دقات قلب ، ومكان «أم» يدل على ذلك . ومن أنكر حذف الهمزة أُنكِرَ عليه مكان حرف المعادله فتأمل :

ودعتها وتركتها فى أهلها
وخرجت منشرحا رضىَّ البال
وعجزت عن شكر الذين تجردوا
للباقيات وصالح الأعمال

ولايخلو هذا البيت الأخير من ضعفٍ ما على أنه فى جملته ـ من حيث ظاهر الأداء ـ مستقيم .

ومن مشهور شعر حافظ السياسى داليته فى استقبال السير غورست خلفا لكرومر وهى التى أولها :

بنات الشعر بالنفحات جودى
فهذا يوم شاعرك المجيد

وفيها يقول مما كان يُتمثل به كثيرا :

أذيقونا الرجاء فقد فطمنا
بعهد المصلحين إلى الورود
وُمنُّوا بالوجود فقد جهلنا
بفضل وجودكم معنى الوجود
إذا اعلولى الصياح فلا تَلُمْنا
فإن الناس فى جهد جهيد
إلى من نشتكى عنت الليالى
إلى العباس أم عبد الحميد
ودون حماهما قامت رجال
لتروّعنا بأصناف الوعيد
قتيل الشمس أورثنا حياة
وأيقظ هاجع القوم الرقود
فليت كروميراً قد دام فينا
يطّوق بالسلاسل كل جيد
ويتحف مصر آنا بعد آن
بمجلود ومقتول شهيد

لننزع هذه الأكفان عنا
ونبعث فى العوالم من جديد

وجمال هذه الأبيات من أسلوب المقابلة الخطابى وماتضمنه من معانى السخرية ـ وبعض ألفاظ الصحافة تجده فى قوله «ويتحف مصر آنا بعد آن» ، «ونبعث فى العوالم من جديد» ، وكأن أصول هذه العبارات راجعة إلى بعض الأخذ من اللغات الإفرنجية فى تعابيرها التى تديرها الصحف وخلصت إلى العربية من طريق الترجمة .

هذا وكان حافظ يُستحسن رثاؤه وربما فضل فيه على شوق ، لأن هذا كان يعمد إلى تفخيم كأنما يحاكى به مطالع أبى تمام نحو قوله :

ركزوا رفاتك فى الرمال لواء
يستنهض الوادى صباح مساء

وقوله :

شيَّعوا الشمس ومالوا بضحاها
وانحنى الشرق عليها فبكاها

وقوله : يرثى أمه ويعارض ميمية أبى الطيب .

إلى الله أشكو من عوادى النوى سهما
أصاب سويداء الفؤاد وماأصمى

وهل كان ينبغى أن يقول : أصاب سويداء الفؤاد فقد أصمى ، يحمل ذلك على المجاز أى كأن قد أصمى .

وقليلا ماتصاب فيه معانى الأسى وحرارة وجع الحزن كما تصاب عند حافظ . وقد كان للناس عجب أن حافظا لم يفز بجائزة رثاء سعد باشا زغلول وفاز بها محمود غنيم . وروى الناس قوله :

ياسعد واسمك كلما رددته
كالكهرباء يدبُّ فى الأعصاب

ولعل بائية حافظ فى رثاء سعد أذهب نحو التفخيم منها إلى الحرارة ، والخطابة التى تصلح عند حافظ فى أغراضه الاجتماعية والسياسية مما تنبو شيئا فى الحزن ، إلا أن يخالطها لذعة فى أغوار القلب كما فى رثائه لمصطفى كامل :

أيا قبر ، هذا الضيف آمال أمة
فكبِّر وهلل والق ضيفك جاثيا

وفيها يقول مما تحس فيه صدق صوت القلب ، ومما روى من كلام التابعى الجليل عامر بن عبد قيس أن الكلام إذا خرج من القلب ولج إلى القلب :

وكنّا نياما حينا كنت ساهدا
فأسهدتنا حزنا وأمسيت غافيا
شهيد العلى لازال صوتك بيننا
يرن كما قد رنَّ بالأمس داويا

يهيب بنا هذا بناء ألفتا
فلا تهدموا بالله ما كنت بانيا
يصيح بنا لاتشعروا الناس أننى
قضيت وأن الحى قد بات خاليا
يناشدنا بالله لاتتفرقوا
وكونوا رجالا لاتسروا الأعاديا
فروحى من هذا المقام مطلة
تشارفكم عنى وإن كنت باليا
فلا تحزنوها بالخلاف فإننى
أخاف عليكم فى الخلاف الدواهيا
عهدناك لاتبكى وتنكر أن يرى
أخو اليأس فى بعض المواطن باكيا
فرخص لنا اليوم البكاء وفى غد
ترانا كما تهوى جبالا رواسيا

ومكان اللوعة لايخفى من هذا الاستحضار لروح الفقيد ومحاورته برقة الأسى وشدة معانى الحفاظ على روح الحماس الوطنى.

ومما نحسّ فيه روح اللوعة الشخصية داليته فى رثاء البارودى :

رُدُّوا علىَّ بيانى بعد محمود
إنى عييت وأعيا الشعر مجهودى

وقد ذكر فيها أنه لم يسعفه الشعر برثائه حتى مضى على ذلك زمان . والأبيات الأولى هى التى فيها الإسماح والجرارة من أول القصيدة إلى قوله :

لو حنطوك بشعر أنت قائله
غَنِيتَ عن نفحات المسك والعود
حَلَّيته بعد أن هذبته بسنا
عِقْدٍ بمدح رسول الله منضود
كفاك زاداً وَزْينا أن تسير إلى
يوم الحساب ، وذاك العِقْدُ فى الجيد
لبيك ياخير من هز اليراع ومن
هزّ الحسام ومن لبّى ومن نودى
إنْ هُدَّ ركنك منكوبا فقد رَفَعَتْ
لك الفضيلة ركنا غير مهدود

وأنطق بلوعة الحزن من هذه الدالية تائيته فى الإمام محمد عبده التى مطلعها :

سلام على الإسلام بعد محمد
سلام على أيامه النضرات
على الدين والدنيا ، على العلم والحجا
على البر والتقوى ، على الحسنات
لقد كنت أخشى عادى الموت قبله
فأصبحت أخشى أن تطول حياتى

وقفت عليه حاسر الرأس خاشعا
كأنى حيال القبر فى عرفات

إذ فى عرفاتٍ الحجيجُ بإحرامهم ، والرؤوس حاسرات . ولعل معاصراً ألاّ يفطن لدقة ما أراد حافظ من معنى . وذلك أن الناس كانوا لايخرجون ورؤوسهم حاسرة ولكن عليها الأغطية من الطرابيش والعمائم والقلانس ، وعلى رؤوس النساء الخمر والمقانع ، ثم تبدلت العادات غير العادات .

مشى نعشه يختال عجبا بربه
ويخطر بين اللمس والقبلات
تكاد الدموع الجاريات تقلّه
وتدفعه الأنفاس مستعرات
بكى الشرق فارتجت له الأرض رجة
وضاقت عيون الكون بالعبرات
فى الهند محزون وفى الصين جازع
وفى مصر باك دائم الحسرات
وفى الشام مفجوع ، وفى الفرس نادب
وفى تونس ماشئت من زفرات
بكى عالمُ الإسلام عالمَ عصره
سراج الدياجى هادم الشبهات
ملاذ عيال ثمال أرامل
غياث ذوى عُدْم إمامَ هُدَاةِ

ثم يخلص الشاعر من بعد إلى خويصة نفسه ومامنى به هو من فقد عظيم . وكأن حافظا قد نظر من بُعْدٍ ههنا إلى طريقة متمم بن نويرة فى رثائه أخاه مالكا ، حيث مهد بذكر مآثره ومكانه فى القبيلة وبين سائر الناس ، ثم خلص من ذلك إلى حزنه الخاص به هو عليه . قال حافظ رحمه الله :

فيا منزلاً فى عين شمس أظلنى
وأرغم حسادى وغم عداتى
دعائمه التقوى وآساسه الهدى
وفيه الأيادى مَوْضِعُ اللبنات

فى طبعة الديوان برفع العين من « موضع » ويحتمل على بعد ، والوجه الجيد النصب ـ أى فيه أياديه البيض مكانَ مايكون فى الأبنية من لبنات وماأشبه مما يتم به البناء .

عليك سلام الله مالك موحشا
عبوس المغانى مقفر العرصات
لقد كنت مقصود الجوانب آهلا
تطوف بك الآمال مبتهلات
مثابة أرزاق ومهبط حكمة
ومطلع أنوار وكنز عظات

والتقسيم الذى عمد إليه الشاعر ملائم كل الملاءمة لرنات الأسى التى تنطق بها ألفاظ كلماته ومعانيه .

لن تفي هذه الكلمة بحق درس حافظ وشوقي لضيق المجال ، ثم لما تقتضيه المناسبة من مراعاة جانبي الذكرى والتكريم وهما بحق أهل ذلك ، فأرى أن أقصر أخريات حديثي عن حافظ في هذه الكلمة على الإشارة إلى ثلاث من منظوماته. إحداهن كأنها محاولة تمثيلية موضوعها ضرب الأسطول الطلياني لبيروت سنة ١٩١٢، وقد جعلها حوارا من بحر المجتث كله ونوّع القوافي ، وجعل للحوار أربع شخصيات ، الجريح وليلى زوجته والطبيب والعربي . والخطابة والنشيد أغلب عليها من أسلوب الحوار المسرحي وما ينبغي أن يلابسه من تدرج ومقابلة وعقدة وحلها وهلم جرا . ولو حُذِفت الألفاظ الدّالة على الشخصيات وسيقت الأبيات تباعا لكانت مذهبا حسنا من الكلام الذي يراد به إذكاء نار الهمم ، مع ذلك في هذه المحاولة ، مع الذي ذكرناه من نقصها عن استكمال مادة المسرحية وصورتها الفنية ، ضرب من التأتي إلى تقمص بعض ألوان الشخصيات في الحوار ، مما أحسب أنه لو كان حافظ رحمه الله قد صبر له ، لكان ـ والله أعلم ـ قد وفق إلى أن ينفتح به عليه بعض آفاق « الدراما » فينازع شوقيا التبريز في هذا الباب . مثلا يسأل العربي زوج الجريح ليلى :

بـــالله مـــاذا دهـــاه
يـــاهـــذه خبريـــنـــا

فتجيب:

لـــقـــد دهـــتـــه المنـــايـــا
مـن غـــارة الخائـــنـــيـــنـــا
صـــبوا عـــلـــيـــنـــا الـــرزايـــا
لم يـــتـــقوا الله فـــيـــنـــا

فهنا بعض الميل إلى محاكاة طريقة كلام النساء . شاهد ذلك مايشتمل عليه قوله : « لم يتقوا الله فينا » من معنى التفجع والمشاركة لجزعها في الرزء والاستعطاف المتضمن في ذلك . ثم يقول العربي :

لاتـــيـــأسي وتجلـــد
أراك شـــهـــا ركـــيـــنـــا

التفت العربي من قوله للمرأة : « لاتيأسي» إلى قوله للرجل « وتجلد » . ونحو هذا من الحوار مما يكون مثله في واقع الحياة :

أبشر فـــإنك نـــاج
واصبر مـــع الصـــابـــريـــنـــا

والمنظومة الثانية هي داليته « الانقلاب العثماني » التي يذكر فيها سقوط السلطان عبد الحميد :

لارعى الله عهدها من جُدُودِ
كيف أمسيت يابن عبد المجيد
مشبع الحوت من لحوم البرايا
ومجيع الجنود تحت البنود
كنت أبكي بالأمس منك فمالي
بت أبكي عليك عبد الحميد

ولشوقي قصيدة في نفس الموضوع مطلعها :

ســـل يـــلـــدزا ذات الـــقـــصـــور
هـــل جـــاءهـــا نـــبـــأ الـــبـــدور

والقصائد المشتركة الموضوعات في ديوان حافظ وشوقي كثيرات . ويضاف إلى ذلك مايشابه موضوعاتها من كتابات معاصريهما ونظمهم ، كبعض ما في « صهاريج اللؤلؤ » لتوفيق البكري و« المواهب الفتحية » لحمزة فتح الله ، وكالذي مر من قصة ابن الزبير عند المنفلوطي . كان شعر المناسبات في الزمان الماضي تتضمنه قصائد المدح مثل فتح عمورية وصلب الأفشين وهزيمة بابك في روائع أبي تمام :

« السيف أصدق إنباء من الكتب »
« الحق أبلج والسيوف عوارى »
« آلت أمور الشرك شر مآل »

وكبناء « الحدث » في ميمية أبي الطيب :

« على قدر أهل العزم تأتي العزائم » .

وكصلح قبائل ربيعة في عينية أبي عبادة :

« مُنى النفس من أسماء لو تستطيعها »

وكأن تناول الموضوعات قد صار بديلا في باب وحدة القصيدة من نسيبها ومديحها ، وكأن المنظومة على هذا المذهب تباري المقالة العصرية الصحفية في قضايا الفكر ومجاراة كبريات الأحداث .

يحتاج الناقد إلى أن يطلع على تناول المقالات للموضوعات التي تناولها الشعر آنئذ بوجه عام وشعر حافظ وشوقي على وجه الخصوص ليعلم مدى دين الشاعرين لما سبقتهما إليه أقلام أهل النثر . وربما احتاج الناقد إلى معرفة الجو السياسي الفكري آنئذ ، وماكان يدار من الحديث والآراء في المجالس والخطب ، ليعلم أخذ الكاتب والشاعر من ذلك ومقدار حظه من الأصالة فيه والإبداع . على أن الوصول إلى معرفة بعض ذلك مما يمكن الحصول الآن عليه من بقاياه وآثاره التي تدل عليه ، مما يعين على حدس مقدار ما أخذه حافظ وشوقي من معاصريهما في هذا الباب ، وما اتبعا فيه ما كان كالمجمع عليه بينهم من الأقاويل والآراء تأمل مثلا أبيات شوقي :

أنـــا إن عـــجـــزت فـــإن في
بُـــرْدَيَّ أشـــعـــرَ من جـــريـــر
خَـــطْبُ الإمـــام على الـــنـــظـــيـــ
ـــم يـــعـــزُّ شرحـــا والـــنـــثـــير

أي في الفؤاد ومايضمره ، أحسب هذا مراده ، وإلا لقد أغنت إحداهما :

عـــظـــة الملوك ، وعبرةُ الـــ
أيـــام في الـــزمن الأخير

شَـيخ الملوك وأن تضعـ
ـضع فى الفؤاد وفى الضَمير
نستغفر المولى لـه
والله يعفو عن كثير
ونراه عند مصابه
أولى ببكاء أو عذير
ونصونه ، ونجلّه
بين الشماتة والنكير
عبد الحميد ، حساب مثـ
ـلك فى يد الملك الغفور
سُدْتَ الثلاثين الطوا
ل ، ولسْنَ بالحكم القصير
تنهى وتأمر مَالِكاً
لك فى الكبير وفى الصغير
لاتستشير وفى الحمى
عددُ الكواكب من مشير
كم سبَّحوا لك فى الروا
ح ، وألهوك لدى البكور
ورأيتهم لك سجَّداً
كسجود موسى فى الحضور

ولاتخلو هذه القافية من قلق ومراده فى حضرة المولى عز وجل لما تجلى للجبل فجعله دكا :

خفضوا الرؤوس ووقّروا
بالذل أقواس الظهور

هذا البيت جيد العبارة والاستعارة :

ماذا دهاك من الأمو
ر وكنتَ داهية الأمور؟
ماكنت إن حدثتْ وجلّتْ
بالجزوع ولا العثور
أين الروية ، والأنا
ةُ ، وحكمة الشيخ الخبير؟
إنّ القضاء إذا رمى
دكّ القواعد من ثبير
دخلوا السرير عليك يحـ
تكمون فى ربّ السرير
أعْظِمْ بهم من آسريـ
ـنَ وبالخليفة من أسير
أسد هصورٌ أنشب الـ
أظفار فى أسد هصور
قالوا : اعتزل . قلت اعتزلـ
ـتُ ، الحكمُ لله القدير

هذه المعانى بعينها ــ استبداد عبد الحميد ، ماذكر من ظلمه ، منصب الخلافة الخطير ، كيف تدول الدول ، هل كان موقفه بطوليا أوكان ضعفا متضعضعا ؟ ثم استنكار الشماتة ، واتخاذ موقف البكاء والحسرة والعظة والعبرة ــ نعم ، كل هذا يوحى به مثل هذا الحادث على اختلاف الأزمنة والأمكنة . غير أن ههنا شدة تشابه ليس مصدرها أخذ حافظ من شوقى أو شوقى من حافظ ، ولكن مصدر ذلك أنهما معا نظما أفكاراً وأقاويل مشتركات وسجّلا حالةً موقف اجتماعى عام ، قال حافظ :

فرح المسلمون قبل النصارى
فيك قبل الدروز قبل اليهود
شمتوا كلهم وليس من الهمّـ
ـة أن يشمت الورى فى طريد

أنت عبد الحميد والتاج معقو
د وعبد الحميد رهن القيود
ولى الأمر لك قرن ينادى
باسمه كل مسلم فى الوجود

والوجود قافية ربما أضعفها لونها الصحفى ؛ وسبب الضعف أن الكلام تم عند قوله «**كل مسلم**» فما زاد على ذلك كان أحسن الوجوه فيه أن يجىء على مذهب الإيغال وهو المراد ههنا ، على أن **الوجود** تفيد معنى الدنيا وهذا ماعنيناه بصحفية لونها :

كلما قامت الصلاة دعا الدا
عى لعبد الحميد بالتأييد
فاسم هذا الأمير قد كان مقرو
نا بذكر الرسول والتوحيد

كلا الشاعرين ذكر مدة سلطان عبد الحميد وهيبة ماكان للخلافة واستعظام ماوقع لها . وقد أجمل شوقى القول فى «**خطب الإمام**» وفى «**أعظم بهم من آسرين**» البيتين ، ثم كأن أساء شيئا فى الإجمال وقارب التعبير الصحفى الضعيف فى «**كم سبحوا لك فى الرواح**» وفى «**ورأيتهم لك سجدا**» البيتين . وقد تلاقت الاستعارة وجودة العبارة ــ فى البيت الثالث مع نفحة يسيرة من النَّفَس القرآنى فى «**ورأيتهم لك سجدا**» ــ بعض ذلك .

فى كلتا القصيدتين ــ رائية شوقى ودالية حافظ ــ أناة صناعة وتتبع لجزئيات الموضوع واحدة بعد الأخرى كما يقع فى المقالة . بدأ شوقى بنوع من العظة والاعتبار وتلا ذلك تفصيل لهذا المعنى بمقابلة ماكانت عليه حال نساء القصر من الترف والغطرسة وماآلت إليه من استشعار الشقاء وكأن شوقيا ماخلاههنا من تأثر بما كان يغلو فيه الغربيون من نعوت «الحريم» فى بلاط السلاطين العثمانيين . ثم كان لشوقى فرط شغف بالترنم بجمع المؤنث السالم أحسب أصله من محاكاته أبا الطيب فى كلمته :

بأبى الشموس الجانحات غواربا
اللابسات من الحرير جلاببا

وأصل بديع أبي الطيب قرآني وكان ذا نظر في القرآن وإعجاب بمعجزه ، ذكر بعض ذلك الباقلاني في كتابه . ومن أمثلة ذلك في القرآن وهي كما قدمنا الأصل الذي به الاحتذاء ، قوله تعالى : «التائبون العابدون الحامدون السائحون الراكعون الساجدون الآمرون بالمعروف والناهون عن المنكر» . وقال تعالى : «إن المسلمين والمسلمات والمؤمنين والمؤمنات والقانتين والقانتات والصادقين والصادقات والصابرين والصابرات والخاشعين والخاشعات والمتصدقين والمتصدقات والصائمين والصائمات والحافظين فروجهم والحافظات والذاكرين الله كثيرا والذاكرات أعد الله لهم مغفرة وأجراً عظيما» . وقال تعالى : «إن الذين يرمون المحصنات الغافلات المؤمنات لعنوا في الدنيا والآخرة» . وقال تعالى : «مسلمات مؤمنات قانتات تائبات عابدات سائحات ثيبات وأبكاراً» . والأمثلة القرآنية بعد كثيرة ولله المثل الأعلى .

وقد أسرف شوقي حيث جاء بما حاكى به ترنم أبي الطيب بجمع المؤنث السالم في غير موضع يناسبه :

أين الأوانسُ في ذرا ... ها من ملائكة وحور؟
المترعات من النعيـ ... ـم ، الراويات من السرور
العاثرات من الدلا ... ل ، الناهضات من الغرور
الآمرات على الولا ... ة ، الناهياتُ على الصدور
الناعمات ، الطيباتُ ... العَرْفِ ، أمثالُ الزهور

هذا البيت جيد لما فيه من نعت النساء،ومن تصوير حال النعمة في القصر . ولعل الشاعر لو كان جاء بعد البيت الذي أوله «أين الأوانس» واكتفى لكان أجود ، ولكنه ذهب إلى ماقدمنا من تصوير بلاط الحريم ، فخلط بين عطف شاعر عربي وتنطس ناقد متفرنج .

وقوله «العاثرات من الدلال» كأنه حسن التصوير ، ولكن تمام البيت ينم عن بعض الإعياء ، المقابلة المعنوية واضحة ولكن في الأداء اللفظي بعض التقصير عنها .

وقد جاء حافظ بأمثلة لتغير الحال من الملك إلى الأسر يفرع بها عما كان فيه من نعت مامنى به السلطان عبد الحميد من البلاء وذلك حيث يقول :

يا أسيراً في (سنت هيلين) رحِّبْ ... بأسير في (سالُنيك) جديد

أسير سنت هيلين هو نابليون،وأمر نكبته قد كان معروفا عند أكثر من قرأوا علوم التأريخ في المدارس النظامية ، وفي القلوب عليه كالعطف لأنه كان عدوا لبريطانيا وهي التي كانت مباشرة للاستعمار والسيطرة في أرض مصر . قوله «رَحِّبْ» فيه بعض السخرية المشوبة بالرثاء ، إذ لاترحيب في الأسر ، غير أنه في زعم الشاعر كما تخيله عالم يلتقي فيه الأسير الجديد بالأسير القديم في دنيا الأرواح فيقع بينهما ضرب من الحوار : —

قل له كيف زال ملكك لم يَعْـ ... ـصمك إعدادُ عُدَّةٍ أو عديد
لم تصنك الجنود تفديك بالأر ... واح والمال ياغرام الجنود
قل له كيف كنت ؟ كيف امتلكت الـ ... أرض؟ كيف انفردت بالتمجيد ؟
قل له جل من له الملك لا مل ... ك لغير المهيمن المعبود
أنت مهما شقيت أرفه حالا ... من أسير الجزيرة المكمود

وكأن حافظا ههنا أشد عطفا على نابليون منه على عبد الحميد ، إذ زعم أن نكبته أكبر ، ثم ضرب مثلا آخر :

وأسير الأقفاص قد كان أشقى ... لو سألت الأسفار عن بايزيد

يجوز أن يكون عنى بالأسفار هنا جمع سَفَر بالتحريك لما كان يكلفه تيمور لنك أسيره من الرحلة معه محبوسا في أسفاره البعيدات المدى . ويجوز أن تكون جمع سِفْر بكسر فسكون أي كتب التأريخ والأخبار . مع هذا العطف على بايزيد كما عطف قبل على نابليون وجعلهما معا أعظم رزية من عبد الحميد،عاد فبرر هذا الزعم بما يبدو أول وهلة كأنه مناقض له وذلك قوله :

كان عبد الحميد في القصر أشقى ... منه في الأسر والبلاء الشديد

الضمير في منه يعود على عبد الحميد . يزعم الشاعر أنه حرا كان أشقى منه أسيرا . لذلك فبايزيد ونابليون في حال أسرهما أشقى منه في حال أسره . كان نابليون قبل الأسر سيد ملوك أوروبا والفاتح القاهر العظيم . وكان بايزيد قبل أن يظفر به تيمور لنك صقر بني عثمان وأميرا بعيد مدى السطوة والسلطان لاضريب له في المشرق أو في بلاد الغرب . أما عبد الحميد فقد كان الخليفة والسلطان المستبد في الدولة العثمانية المتداعية التي كان يقال لها رجل أوروبا المريض :

كان لايعرف القرار بليل ... لا ولا يستلذ طعم الهجود
حَذِراً يرهب الظلام ويخشى ... خطرة الريح أو بكاء الوليد

قوله «حذرا يرهب الظلام» عبارة ذات حيوية وقوة بيان . ثم كأن الشاعر أصابه فتور فلم يتأت له إتمام البيت على نفس المستوى من الرنّة ومتانة الأسر :

نَفَقٌ تحت طابق الأرض أخفى ... في تَدَجِّيه من ضمير الكَنُود

وهذا التشبيه أيضا فيه بعض العناء . وكذلك أكثر ماتكون محاولات تشبيه المحسوس بالمعقول إلا ما قل وندر ، كأن يكون للمعقول مثلا تصوّر إحساس تخيلى ، من ذلك مثلا قول امرىء القيس :

أيـقـتـلني والمشرفى مضـاجـعى
ومسـنـونـة زرق كأنـيـاب أغـوال

وقال تعالى : «طلعها كأنه رؤوس الشياطين» . والمسنونة الزرق محسوسة وأنياب الأغوال شىء خيالى له صورة مستقلة فى الأذهان ذات فظاعة ، فكأن ذلك أمر محسوس ، والطلع محسوس ، إلا أنه فى الآية طلع شجرة الزقوم ، وهى مما لايخطر ولم يخطر تمثاله على قلب بشر ، وصورة رؤوس الشياطين على أنها تخييلية أقرب إلى إدراك الحس البشرى ، وتمثالها مما لم يخطر على وهم الفؤاد ، فالتشبيه هنا ، على أن ظاهره محسوس كالمعقول حقيقته معقول كالمحسوس ، بخيالى كالمحسوس القريب الصورة من الذهن ـ فهنا كما ترى من البيان ذروة لاتستطاع . وعندى أن حافظا قد أخذ تشبيه النَّفَق الخفى بضمير الكنود من طريقة على بن العباس الرومى حيث قال :

لك مكر أدبُّ فى القوم أخفى
من دبيب السقام فى الأعضاء
أو دبيب الملال بين حبيبيـ
ـن إلى غاية من البغضاء

ولكن ابن الرومى لم يَعْدُ تشبيه معقول بمحسوس فى بيته الأول ، وموازنة حال بحال فى بيته الثانى ، وذلك مع مافيه من التأمل والغوص، لايروعك بنفس من تكلف أو عناء أو غموض .

هذا والمثلان اللذان ضربهما حافظ ، نابليون وبايزيد ، مأساة كل منهما تشبه مأساة عبد الحميد فى معنى الانتقال من حال نعمة إلى بؤس ، وملك إلى أسر ، ثم تختلفان بَعْدُ فى جانب جوهرى ، وذلك أن كلا هذين انتصر عليه عدوه وأمته تقاتل معه ، فهزيمته كانت هزيمة لأمته ، وقد نهضت دولة بنى عثمان بعد بايزيد ، ونهضت دولة فرنسا بعد نابليون ، فاختفت مأساة الفردين فى ظل مجد تاريخ الأمتين . لكن مأساة عبد الحميد أصابته من قبل قومه ، وكانت مؤذنه بما دك صرح الخلافة وأصيب به المسلمون كلهم من جراء ذلك من بعد .

وضرب حافظٌ مثلا ثالثا هو خلع السلطان عبد العزيز العثمانى وقد جعل له مسلكا بطوليا فى الذى ذكره من أمر انتحاره على طريقة تشبه ماكان يصنعه نبلاء روما فى الدهر الأول . وقد وازن بين هذا من مسلكه وبين ماذكر من انهيار عبد الحميد وضعفه وبكائه :

أصحيح بكيت لما أتى الوفـ
ـدُ ونـابتك رعشة الرعديد؟
علّها دمعةُ الوداع لذاك الـ
ـملك أو ذِكرةٌ لتلك العهود
كان عبد العزيز أجملَ أمراً
منك فى يوم خلعه المشهود

خاف مـأثور قَوْله فـتعالى
عن صغارٍ ، ومات موت الأسود

هكذا فى الطبعة «قوله» بهاء الضمير بعد لام القول ، وله وجه يسوغه ولعل الصواب بالتاء المربوطة (مأثور قَوْلَة) وفيه إشارة إلى خبر حذيفة بن بدر ، إذ نهى أخاه أن يطلب الأمان من بنى عبس ، خشية أن يؤثر ذلك فيكون عار الدهر على بنى فزارة وبنى ذبيان بأسرهم :

خاف مأثور قوله فتعالى
عن صغار ومات موت الأسود
ضم مقراضه إليه ونادى:
دون ذل الحياة قطع الوريد

هذا موقف مسرحى الخطابة والتصوير جهير فى ذلك كأنما حاكى فيه الشاعر طريقة التشخيص التى كانت غالبة آنئذ وماكان يخالطها من روح المبالغة والعاطفية «الرومنسية» المنحى .

المنظومة الثالثة هى عمريته التى أولها :

حسب القوافى وحسبى حين ألقيها
أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

وفيها سبعة وثمانون ومائة بيت ، فهى من طوال القصائد ، ونظمها جيد منبىء عن مقدرة فائقة ، وأكثر أبياتها سليم متين الصياغة . ومع أنها ليست بأروع شعر حافظ رنة نغم ومحض سحر بيان ، هى بلا أدنى ريب نص عظيم الأهمية ، من حيث دلالته على نوع الفكر العربى المصرى المسلم آنئذ ، وآفاق اتجاهاته ، ومكان حافظ الشاعر منه ، ومدى تأثيره فيه . أغلب الظن أن بعض ماحدا حافظا على نظم هذه العمرية التماس الأجر عند الله سبحانة وتعالى ، لأنها كأنها ضرب من المديح النبوى . أليس عمر بن الخطاب رضى الله عنه الثانى بعد الصديق فى حساب أفضلية أصحاب رسول الله ﷺ عند أهل السنة ؟

ومما ينبىء عن معنى التماس الأجر مامربك من قوله فى رثاء البارودى :

لو حنطوك بشعر أنت قائله
يغار من ذكره ماء العناقيد
حليته بعد أن هذبته بسنا
عقد بمدح رسول الله منضود
كفاك زادا وزينا أن تسير إلى
يوم الحساب وذاك العقد فى الجيد

فقد يريد هو أن يكون له عقد من حسن الثواب يوم القيامة بمدح الفاروق رضى الله عنه . وقد ضمَّن ذلك من مدح النبى ﷺ صريحا بعض الأبيات مثَل قوله فى إسلام عمر رضى الله عنه :

سمعت سورة طه من مرتلها
فزلزلت نيةً قد كنت تنويها

وقوله فى الذى قصّه من خوف صاحبة الدف من مقدمه

ويممتْ حضرة الهادى وقد ملأتْ
أنوار طلعته أرجاء ناديها
فقال مهبط وحى الله مبتسما
وفى ابتسامته معنى يواتيها
قد فرَّ شيطانُها لما رأى عمرا
إن الشياطين تخشى بأس مخزيها

وقال فى شجرة بيعة الرضوان :

وسرحةٍ فى سماء السرح قد رفعت
ببيعة المصطفى من رأسها تيها

وقد اتسع خياله فجعل للشجر سماء يتباهى بها . والشاهد الذى من أجله أوردنا هذا البيت أن الشجرة تاهت بما كان عندها من بيعة المصطفى عليه الصلاة والسلام . والمشهور وهو الصحيح أنها لم تكن سرحة ، ولكن سمرة ، والسمر ذو شوك من العضاه ، والراجح أن الخبر الذى ساقه عن قطع عمر رضى الله عنه لها غير مقطوع بصحته ـ قال الطبرى فى تفسير أمر بيعة الرضوان فى سورة الفتح عند قوله تعالى : «لقد رضى الله عن المؤمنين إذ يبايعونك تحت الشجرة» الآية ـ «وزعموا أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه مر بذلك المكان بعد ان ذهبت الشجرة ، فقال أين كانت ؟ فجعل بعضهم يقول ههنا وبعضهم يقول ههنا فلما كثر اختلافهم قال سيروا ، هذا التكلف ، فذهبت الشجرة ، ذهب بها سيل أو شىء سوى ذلك » . انتهى كلام الطبرى وهذا قوله فتأمل . وفى سيرة ابن هشام فى خبر غزوة حنين مما يقوى أنها سمرة أن رسول الله ﷺ لما انهزم الناس وولوا مدبرين وثبت هو عليه الصلاة والسلام فى نفر من أصحابه ، منهم عمه العباس رضى الله عنه ، قال له : «يا عباس اصرخ يامعشر الأنصار يامعشر أصحاب السمرة ، قال فأجابوا لبيك لبيك » . ا . هـ . على أن الشعر ليس بتأريخ . وفيما نقل عن أرسطوطاليس أنه رُبَّ قصص شعرى أرجح ميزانا فى مجال الحقيقة من رواية الواقع التأريخى ـ فعلى هذا يُوجّه ماذهب إليه حافظ فى خبر الشجرة ، وفى خبر تهديد عمر بتحريق بيت على رضى الله عنها ، وفى حَلْقه ابنه ، وفى حكاية نصر بن حجاج . وقديما أورد ابن أبى الحديد فى شرحه لنهج البلاغة بعض ما روى من مخاطبات الصحابة رضوان الله عنهم أجمعين ، فأنكر صحة نسبه ذلك إليهم واحتج بحجج بالغة ، ثم أردف ذلك بزعمه أنه إن لم يكونوا قالوه بلسان المقال فقد قالوه بلسان الحال ، فهذا قريب من مذهب أرسطوطاليس فى فن الشعر .

ارتبط شعر المديح النبوى بالمشايخ الصوفيين والطرق الصوفية وأذكارها ، وماأحسب إلا أن بعض مفكرى النهضة ورجالاتها المقتدى بهم ، ممن كان لهم تأثير عظيم على مثقفى عصرهم وأدبائه بوجه عام وعلى حافظ إبراهيم بوجه خاص ، كالإمام محمد عبده رحمه الله ، كان يبدو لهم أن جملة المدائح النبوية وليالى الذكر الصوفى من أوضاع الماضى الذى قد لايقوى على مواجهة التحدى المتمثل فى تفوق حضارة العصر الأوروبية المعدن ، ولا على مقاومة عدوان الاستعمار وغطرسة أساليب سياسته . ولايقدح فى هذا الحدس أن البارودى وهو الرائد الأدبى الفكرى ، والقائد السياسى ، والزعيم الثائر والشاعر الفحل الذى قلده وتتلمذ لبيانه شوقى وحافظ كلاهما له نبوية جارى بها عبقرى المديح النبوى الإمام شرف الدين البوصيرى رحمه الله الرحمة الواسعة . ذلك بأن البارودى عفا الله عنه ورحمه قد جرّ عليه تفوقه واعتداده بنفسه سخطا ما فى أخريات أيامه . وبرودا ما ران على ذكراه بعد وفاته ، ولقد أوشك أن يدرج فى أطباق الرجعية والتخلف . ولقد أبى الله أن يطمس النكران نوره . ولقدكانت جودة شعره ورصانته التى هى قليلة النظير على وجه الدهر من بعض دوافع الاتجاه الجانح إلى تجاهل مكانه والغض من رفعة قدره . هذا ، ولايقدح فى حدسنا أن شوقيا جارى البردة وله قصائد نبويات . فقدكان شوقى يحترم لتفوقه ولايسلم من بعض الطعن عليه لمكانه من المحافظة والقرب من البلاط ، لاريب أن حافظا تأثر بأساليب المديح النبوى وروحه فى العمرية . وأرجح أنه جارى بقافيتها ورويها قصيدة البرعى :

بانت عن العدوة القصوى بواديها

وشعر البرعى معروف متداول بين الصوفية فى جميع أقطار الإسلام . ذلك أقرب فى باب الترجيح من أن نقول جارى بها بحيرية البحترى فى المتوكل مثلا . غيرأن حافظا إذ جعل سيرة عمر دون محض المديح النبوى مجالا لتقربه الدينى لأحسبه خلا من روح القصد إلى مسايرة معانى التقدم التى يمثلها جانبا العدل والاشتراكية الإسلامية ، والجد والنخوة العربية المتضمنان فى شخصية عمر رضى الله عنه ، وتكاد تدل على ماعرف بعد باسم القومية العربية تطل من قوله فى أوائل القصيدة عند ذكره مقتل عمر رضى الله عنه :

واها على دولة بالأمس قد ملأت
جوانب الشرق رغدا من أياديها
كالله ماغالها قِدْما وكادَ لها
واجتثَّ دَوْحتها إلا مواليها
لو أنها فى صميم العُرْب قد بَقِيَتْ
لما نعاها على الأيام ناعيها
ياليتهم سمعوا ماقاله (عُمَرٌ)
والروح قد بلغت منه تراقيها
لاتكثروا من مواليكم فإنّ لهم
مطامعا بَسَماتُ الضعف تخفيها

وقال فى أمر عمر وابن عمر رضى الله عنهما :

وما وقى ابنك (عبدُ الله) أينُقَهُ
لما اطَّلَعْت عليها فى مراعيها
فقلت : ماكان (عبد الله) يُشْبعها
لو لم يكن ولدى أو كان يُرْويها

قد استعان بجاهى فى تجارته
وبات باسم (أبى حفص) ينميها
ردوا النياق لبيت المال إنّ له
حق الزيادة فيها قبل شاريها
وهذه خطة لله واضعها
رَدّتْ حقوقا فأغْنتْ مستميحيها
ماالاشتراكية المنشودُ جانبها
بين الورى غَيْرَ مَبْنىً من مبانيها

وقد ألقيت هذه القصيدة فى فبراير سنة ١٩١٨ م وذلك بعد قيام ثورة روسية الحمراء – وقد انتشرت أخبارها – ببضعة أشهر . وقد جاء لفظ من معدن الاشتراكية فى همزية شوقى النبوية التى من بحر الكامل ، وجارى بها همزية الشاعر النبوى المجيد الشهاب محمود ، وذلك حيث قال :

داء الجماعة من أرسطاليس لم
يوصف له حتى أتيت دواء
فرسمت بعدك للعباد حكومةً
لاسُوقةٌ فيها ولا أمراء
الله فوق الخلق فيها وحدهُ
والناس تحت لوائها أكْفاء
والدين يسر ، والخلافة بيعة
والأمر شورى ، والحقوق قضاء

وهذا التقسيم ربما أوهن من متانة أستره آخر قسم منه ، إذ ليس قوله « **والحقوق قضاء** » على سلامة صياغته فى قوة الأقسام الثلاثة التى مضت قبله :

الإشتراكيون أنت إمامهم
لولا دعاوى القوم والغلواء
داويت متئدا وداووا طفرة
وأخف من بعض الدواء الداء

فإن تكن هذه القصيدة قيلت فى زمان مقارب لزمان العمرية – وقوله وداووا طفرة كأنه إشارة إلى ثورة روسية – فهذا مما يقوى مازعمناه من قبل من أن الشاعرين كانا مما يجردان نظمها لقضايا العصر وموضوعاته الهامة التى كانت تثار فى الأندية والمجالس والخطب ومقالات الصحف وأخبارها .

وقد نبه حافظ على الأرب القومى السياسى الإسلامى الذى حداه إلى نظم عمريته فى خاتمتها عند قوله :

هذى مناقبه فى عهد دولته
للشاهدين وللأعقاب أحكيها
فى كل واحدة منهن نابلةٌ
من الطبائع تغذو نفس واعيها

جاء فى الهامش فى شرح « نابلةٌ » أى منجية من سجايا النبل . وسياق البيت لايستقيم كل الاستقامة لمن يأخذ بهذا الشرح ، والكلمة من الغريب . وكان الشعراء منذ عهد الفصاحة القديم مما يقصدون قصدا إلى الكلمة من الغريب الحين بعد الحين . وقد ذكر الجاحظ فى ذلك خبر الغلام الذى قال لأبى الأسود هذا حرف من الغريب لم يبلغك وخبر الفضل اللهبى إذ زعم للأحوص مازعم من علم بالغريب فيا رواه صاحب الأغانى . ومعنى النابلة هذا أصله من نبلت فلانا بالطعام ، عللته به الشىء بعد الشىء ، كما فى عبارة القاموس . أى فى كل واحدة منهن عطية من الغذاء تغذو نفس واعيها . فالسياق على هذا وبه يستقيم إن شاء الله :

لعل فى أمة الإسلام نابتة
تجلو لحاضرها مرآة ماضيها
حتى ترى بعض ماشادت أوائلها
من الصروح وماعاناه بانيها
وحسبها أن ترى ماكان من (عُمَر)
حتى ينبه منها عين غافيها

وهذا مقطع القصيدة ، العدل والصرامة الأسطورية فى الحق ويمن القضية فى الفتوح – هذه كانت مزايا عمر رمز المستبد المستشير المصلح المثالى ، وبمثلها تستيقظ الهمم وتحرك قلوب طموح الشباب العربى المسلم .

أمر واحد من سيرة عمر رضى الله عنه استوقفت حافظا فاحتاج عنده إلى الشرح وبسط العذر له والدفاع عنه . وذلك عزله خالدا وأمره أن يسلم الأمر إلى أبى عبيدة :

سل قاهر الفرس والرومان هل شفعت
له الفتوح وهل أغنى تواليها
غزا فأبلى وخيل الله قد عقدت
باليمن والنصر والبشرى نواصيها

رُسِمَتْ غَزى بالياء ، والألف فيها أمرها أظهر ، لأن هذا الحرف واوى غَزَا يغزو غزوا .

ما واقع الروم إلا فرّ قارحها
ولا رمى الفرس إلا طاش راميها
أتاه أمر أبى حفص فقبّله :
كما يقبل آى الله تاليها
فاعجب لسيد مخزوم وفارسها
يوم النزال إذا نادى مناديها
يقوده حبشى فى عمامته
ولا تحرك مخزوم عواليها

هذا الحبشى الذى نكره حافظ هو الصحابى الجليل السابق المهاجر بلال رضى الله عنه . وكان أولى بحافظ لو لم ينكره ، إذ لو صح هذا الخبر الذى ذكره فإنما يكون بلال قد اقتاد خالدا رضى الله عنهما – مع طاعتهما كليهما لعمر أمير المؤمنين – لأن ذلك أخف على خالد مما لو فعله غيره ، إذ قد كان بلال وخالد معاً ممن أنعم عليه سيدنا أبو بكر مع ما أنعمه الله عليهما . فهذا كان كمهد إخاء بينهما .

ثم إن سيدنا أبا بكر هو الذى عهد إلى عمر كما قد كان هو الذى عقد لخالد رضى الله عنهم أجمعين .

وقد كان عمر شديد السياسة ، وقد فطن المؤرخون إلى أن أشداء السياسة من بعد قد رام منهم تقليده من رام فأوقع ذلك بعضهم فى الإسراف والعنف ، وقد خاف عمر أن يفتتن الناس بخالد . والذى خافه من أمر السياسة معلوم لا يكتفى الأمراء فى مثله بعزل القواد بل يجاوزونه إلى القتل ، كالذى صنعه أبو جعفر بأبى مسلم مثلا . ولم يكن حظ معاوية رضى الله عنه فى الحروب والفتوح كحظ خالد ، ولكن طول ولايته على الشام أطمعه فى الخلافة وهيَّأ له ولبنى أمية سبيلها وسبيل الملك العضوض آخر الأمر. قال حافظ رحمه الله يعتذر ويدافع : —

هبوه أخطأ فى تأويل مقصده
وأنها سقطة فى عين ناعيها
فلن تعيب حصيف الرأى زلته
حتى يعيب سيوف الهند نابيها

أحسب أن مراده «حتى تعيب سيوف الهند نبوة نابيها» فلم يتأت له ذلك ، وأخذه من قولهم لكل صارم نبوة . والمعنى هبَّ عَزْلَ خالد كان كنبوة السيف الصارم الذى هو عمر ، فذلك لن يعيبه إذ هو صارم بلا ريب . وعبارة حافظ فيها بعض التقصير عن هذا المعنى إذ لا يخفى على ظاهر كلامه أن النابى من السيوف مما يعيبها ، وليس هذا بمراده كما بينا :

تالله لم يتّبع فى (ابن الوليد) هوى
ولا شفى غُلَّةً فى الصدر يطويها

حاش لله . وهذا قسم من حافظ بر ، إذ لاريب أن عمر رضى الله عنه كان عالما بأمور المسلمين جملة وتفصيلا وعارفا بأحوال قريش ورجالاتها ، على أن إبعاد خالد وعزله وتنحيته عن قيادة ميادين ذلك القتال ، ترك ثغرات حربية ومشاكل نَتجَتْ منها خطيرة عانتها الخلفاء وأجيال المسلمين فيما بعد والله تعالى أعلم .

عمرية حافظ فيها ما قدمنا ذكره من طلب القربى الدينية والأجر ، ولكن الوعظ الفكرى القومى السياسى أضعف من جانبها التعبدى . ولعل هذا بعض أسباب الوهى فى عاطفتها ورنة أنغام ديباجتها . مع هذا قد كان لها فى زمانها ومن بعد صدى وتأثير عظيم . من شواهد ذلك محاكاة محمود غنيم لها فى كلمته : «مالى وللنجم يرعانى وأرعاه» وهى من قصائد ذكرى الهجرة ، وقد تغنى فيها بسيرة عمر تغنيا شديد النظر إلى العمرية فى قوله :

يا من رأى عمرا تكسوه بردته
والخبز قوت له والكوخ مأواه
يهتز كسرى على كرسيه فرقا
من بأسه وملوك الروم تخشاه

هذا والعمرية فى جملتها تتضمن كثيرا من المعانى والأقاويل التى كأنها أصول للاتجاهات العصرية السياسية ذات الطابع القومى الدينى ، الناظر بعين إلى مثالية عمر العمرية وبأخرى إلى مذهبيات الاشتراكية الأوروبية . من أجل هذا ما زعمنا من قبل أنها نص عظيم الأهمية من حيث دلالته على نوع اتجاه الفكر العربى المسلم آنئذ وآفاق اتجاهاته ومكان حافظ الشاعر منه ومدى تأثيره فيه .

هذا وإن يكن شوقى قد نظم ملوك العرب بعد نظم حافظ العمرية ، فيغلب على الظن أن يكون قصد بذلك ولو من طرف خفى إلى مباراته ، وكأنه عمد إلى معارضة مدح حافظ لعمر بقوله يمدح عليا ـ رضى الله عنهما ـ فى الأبيات المزدوجة التى ضمّنها سيرته وذلك حيث قال :

أما الإمام فالأغر الهادى
حامى عرين الحق والجهاد
أصل السنى المجتبى وفرعه
ودينه من بعده وشرعه
العمران يأخذان عنه
والقمران نسختان منه
يدنو إلى ينبوعه بيانا
ويلتقى بحراهما أحيانا

وقد غلا شوقى فى الشطر الثانى ـ مع أن الرجز المزدوج من أضعف أوزان الشعر الجاد،ولكن لما فيه من خفة الحركة أُنجِزَ به فصلح فى المنظومات التعليمية ، ومع أن البسيط من أقوى أوزان الشعر الجاد ولرنة جزالة نغمه قل استعماله فى التعليميات ، مع هذا نجد مزدوجة شوقى الرجزية هنا أدخل فى إيقاع الشعر من بسيط العمرية ، إذ بالرغم من صحة متنه تشوب ديباجته الجيدة شوائب من عناء نظم التعليم .

كان حافظ قريبا من واقع السياسة المعاصر وقضايا النهضة القومية بمصر وبلاد العرب وأعلق بها من شوقى . وكان شوقى أكثر اهتماما بالتأريخ وأجنح ميلا بهواه وعواطفه إلى قضاياه الإسلامية الكبرى فى صدر الإسلام وعصور الخلافة والازدهار التى جاءت من بعده . ثم إنه كان قوى الإحساس بإنتمائه إلى مدنية مصر الحديثة الناهضة تحت رعاية بلاط الخديو وسلطان الباب العالى الآخذة بقسط عظيم فى ذلك من حذق أوروبا وتفوقها فى الصناعات والآداب والعلوم والفنون . وكانت المحافظة السياسية طبعا لا تكلف فيه عند شوقى ، ومع المحافظة شعور دينى وسط مصدره الثقافة والانتماء وأيضا العادة والإلف وبعض الرقة المستفادة من دعاوى مذهب الحرية الفكرية والتسامح الدينى الأوروبية . فى منظومة ملوك العرب غلب على شوق جانب التعبير الفكرى الحرّ ولم يتهيب فى هذا المضمار ، لانطلاقه من حافة تشيع ضعيف كثير مثلها بين عامة أهل السنة ، لمكان أهل البيت ، ولاسيما حيث يكون أمر الصوفية غالبا أو شديد القبول ، تأمل قوله :

يا جبلا تأبى الجبالُ ما حَملْ
ماذا رَمتْ عليك ربةُ الجمل

جهـزهـا طـلـحـةُ والـزّبـيـرُ
ثلاثـةٌ فيـهـم هـدى وخـيـرُ
صـاحـبـةُ الهادى وصـاحـبـاه
فـكـيـف يمضـون لما يـأبـاه؟
وجـاء فى الأسـد أبو تـرُاب
على مـتون الضُـمّـر الـعراب
يـرجـو لصـدع المؤمـنين رأبـا
وأمُّـهُـمْ تـدفـعُـه وتـأبى

وكان شوقى أشد اندفاعا وأحمى حين صار إلى خبر صفين :

يـا يوم صـفين بمن قضـاكـا
هل أنصف الجمعان إذ خاضاكا
فـيك انتهى بـالـفـتـنـة التراق
واصـطـدم الشـآم بـالـعـراق
ونـفـدتْ بـقـيـةٌ من صَـحب
تـلـقت الـطـعن بصدر رَحبِ
بـنـو الـظُّـبـىَ ، أبوّةُ الأسِنَّة
آل الـكـتـاب أولـيـاء السُّـنةُ
فـيـا مجالا قَصـرَ الأعـنَّـةْ
ومـدّ فى اشـتـجـارهـا الأسـنّـةْ
ووقـــع الأمجاد بـــالأمجاد
وخـرّ «عمارٌ» من الـنّـجـاد
مـاكـان ضـرّ نُصَـراء البـيـعـه
لو صبروا على الوغى سويعه

هذا البيت منبئ عن ميل شديد عن معاونة وحب لعلى كرم الله وجهه ، وفيه من معانى الأسف ما فيه

ونتساءل بعد هل نظم شوقى نبويته «ريم على القاع» قبل العمرية؟ كأن ذلك ما يظهر من ترتيب قصائد الديوان فى الجزء الأول ، فإن يك ذلك ، فقد جارى بها مجاراة البارودى للبوصيرى ، وإلا فقد عارض بها العمرية والأول أولى ، وأشبه بالأمر أن يكون حافظ جعل العمرية فى معارضة نهج البردة الشوقية والله تعالى أعلم . وقد وازن قوم بين بردة البوصيرى وبردة شوقى ، وهذا من باب الغلو فى الفتنة بشوقى المعمية عن تذوق الشعر وتمييز رائعه من وسطه من ضعيفه . ولعل ميمة شوقى لو لم تتقدمها ميميات معارضة البوصيرى وماجورى به الكثير ، أن يكون لها مكان فى ديوانه مماثل عند الناقد لبعض نظمه السليم الديباجة البالغ بعضه درجة الجودة .

ميمية البوصيرى من روائع الشعر العربى على وجه الدهر وقد كلف شوقى رحمه الله نفسه الكُلفَ إذ جاراها وماعدا محاكاتها والأخْذَ السالخَ سَلْخاً منها ومن طريقتها ومن معانيها وأساليبها وعباراتها وقوافيها . حتى موقف زهير من هرم الذى فى قول

البوصيرى :

ولم أرِدْ زهرةَ الدنيا التى اقتطفتْ
يـدا زُهـيـرٍ بما أثنى على هَرِمِ

قد جاء به شوقى فى قوله :

يُزرى قريضى زُهيراً حين أمدحُه
ولا يُقاس إلى جودى ندى هَرِمِ

وتأمل صياغة هذا البيت :

كأن وجهك تحت النقع بدر دجى
يضئُ مـلـتثما ، أو غير مـلـتثم

وصياغة الإمام البوصيرى :

كأنهم فى ظهور الخيل نبتُ رُبأً
من شدَّة الحزْمِ لا منْ شِدَّة الحُزُم

وقال البوصيرى :

دَعْ ما ادعته النصارى فى نبيِّهم
واحكُمْ بما شئت مَدْحاً فيه واحتكمِ
وانسُبْ إلى ذاته ما شِئْتَ من شرف
وانسب إلى قَدْرِه ما شئتَ من عِظَمِ
فإن فضل رسول الله ليس له
حَدٌّ فيُعربُ عنه ناطقٌ بفم
لوْ ناسَبَتْ قدْرَه آياتُه عِظَماً
أحْيَا اسمُه حين يدعى دارس الرِّمم

وتأمل قول شوقى :

دع عنك روما وآثينا وماحوتا
كلُّ اليواقيت فى بغداد والتُّوَمَ

أخذ ههنا من البوصيرى كما أخذ من قول الآخر :

دع عنك حضرة بغداد وبهجتها
ولا تعظِّم بلاد الفرس والصين
فما على الأرض حطت مثل قرطبة
ولا مشى فوقها مثل ابن حمدون

وخلص أخذه فى باب هذه الصياغة من البوصيرى فى قوله :

لولا مكان لعيسى عند مُرسله
وحرمة وجَبَتْ للروح فى القِدَم
لسُمِّر البدَنُ الطُّهر الشريُف على
لَوْحَيْنِ ، لم يخشَ مؤذيه ، ولم يجَمِ

وهذا مع الألوهية مما ادعته النصارى فى المسيح عليه السلام ،

وفيه نفس صياغة بيت البوصيرى :

لو ناسبت قدرَه آياته عظما
أحيا اسمُه حين يُدعى دارسَ الرِّمم

مع قلب لمعناه . وأوشك شوقى رحمه الله مع إنكاره للصلب أن يدانى القول به من فرط حماسته لمعارضة البوصيرى مع تأثره به . وقد شهد على نفسه رحمه الله حيث قال :

المادحون وأرباب الهوى تبع
لصاحب البردة الفيحاء ذى القدَم
مديحه فيك حبُّ خالص وهوى
وصادق الحبُّ يملى صادق الكلم
الله يشهد أنى لا أعارضُه
منذا يعارض صوب العارض العَرِم ؟
وإنما أنا بعض الغابطين ، ومن
يغبط وليَّك لا يُذْمَمْ ، ولا يلم
هذا مقامٌ من الرحمن مقتبس
ترمى مهابتُه سَحْبان بالبكم

وهذه من أجود أبيات القصيدة ، وأخذ العقاد رحمه الله قول «هذا مقام من الرحمن مقتبس» فقال بيته «الشعر من نفس الرحمن مقتبس» . وتقاربها فى مستوى المتانة الأبيات التى دافع فيها عن جهاد النبى ﷺ ، يرد بذلك على طعون المبشرين ومن إليهم . وقوله «العرم» يعنى المطر الشديد . وقوله «أرباب الهوى» فيه نوع من غموض احتاج شوقى إلى أن يفسره فى البيت التالى حيث قال :

«مديحه فيك حب خالص وهوى» فإن بك ذهب إلى معنى الهوى الذى يغلب على العقل فما أصاب ، لأن الحجة المرتبة على معانى كلام المتكلمين الكبار من المسلمين واضحة السبيل ، ناصعة الدلالة والبيان ، وبردة البوصيرى مما ينبغى نسبة صدوره إلى صدق عاطفة القصيدة وفهمها معا لا إلى مجرد الميل والهوى . وقد أخذ قوم على البوصيرى قوله :

وكيف تدعو إلى الدنيا ضرورةُ مَنْ
لولاه لم تخرج الدنيا من العدم

والمعنى مستقيم إن تأولته على قوله تعالى : «وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون» ، وقوله تعالى : «إنا أرسلناك هاديا ومبشرا ونذيرا وداعيا إلى الله بإذنه وسراجاً منيرا» ، وقوله تعالى : «وإذ أخذ ربك من بنى آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى» . ويستقيم المعنى أيضا إن تأولته على ما فسر ما به قوله تعالى : «كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون» فقد كانوا فى حكم الأموات إذ كانوا فى حال العدم قبل أن يخلقوا بخلق آدم وخلق من يخلق من ولده حين يولد . وكذلك أمر العرب كان كالعدم بجهلهم وجاهليتهم ، وأمر سائر من كان على الشرك ، حتى بعث الله سبحانه وتعالى محمدا ﷺ بالهدى والنور ــ وكأن شوقيا ينسب كل إجادة البوصيرى إلى صدقه فى الحب ، والغبطة لا تخلو من عنصر طلب المساواة . وإجادة البوصيرى كما هى من صدقه وحبه للرسول ﷺ هى أيضا من مدد روحانى ، أعين مع توفيق المولى عز وجل بعلم وذكاء وفقه وقوة حجة وفصاحة ومن مقدرة شاعرية فذة . وليس ههنا مجال الوقفة عند الخطأ الذى يخطئه مؤرخو الأدب عندنا إذ يسمون فترة ما بعد بغداد بفترة الانحطاط ، ولا يتعرضون فى درس أطوار الشعر لأدب المديح النبوى الرائع . وقد سكت المستشرقون عنه بدافع العداوة المستكنة والغمط . وما أرى أنه صيغ الشعر الدينى فى آدابهم إلا على حذوه ومحاكاة لروائع نماذجه ، لا تخرج من ذلك منظومتا دانتى وملتون ، ويبحث الناس لها عن أصول فى غفران المعرى . ونبه البحاثة الأسبانى آسين بالثيوس M.Asin Palacios إلى أخذ دانتى من حديث المعراج ، فدانى ذلك مالا شك فيه من الأخذ من المدائح النبوية لأن هذه كان التغنى بها والنشيد مما يشاهد مشاهدة عن كتب فى ليالى الجمع وليلات الإثنين ، فى كل بلد كانت للإسلام فيه ازدهارة ، فيما بين جنوب أوروبا والأندلس إلى المغرب .

كان البوصيرى من فحول العربية الكبار . ولايقدح فى ذلك أن بعض ماورد من نظمه غير النبوى وسط ، فقد كان غير المديح عنده وعند معاصريه غير داخل فى باب الجد . وقد كان المتنبى وأضرابه من الفحول إذا أخذوا فى غير جدّ القول أسفوا نحو قوله «ترنج الهند أو طلع النخيل» . وقد خلص هذا المنهج إلى عصر شوقى ومذهبه ، من ذلك محجوبيته :

لَكُمْ فى الخطِّ سيارهْ
حديث الجار والجارَهْ
كسيارةِ (شارلوتَ)
على السّواق جَبّاره

ومكان البوصيرى بلا أدنى ريب مع أبى تمام وأبى عبادة وأبى الطيب . وتأثيره على الشعراء من بعده لم يكن دون هؤلاء ، وحسبك شاهدا مجاراة من جاروه ــ فى أخرياتهم البارودى وشوقى . ولايفوتنى قبل أن أطرق بابا آخر من شوقى غير نبوياته أن أنبه إلى أنه خالف فى مستهل ميميته ماأوصت به الأديبة البارعة والمرأة الصالحة عائشة الباعونية ، وقد نظمت ميمية لها على نهج البردة حيث قالت :

«أنه يتعين فى غزل المديح النبوى أن يحتشم فيه ، ويطرح ذكر التغزل فى الردف والخصر والقد والخد ونحو ذلك ، وإن سلوك هذا الطريق فى المديح النبوى مشعر بقلة الأدب» . ا . هـ .

ومن انتصر لشوقى احتج بطريقة كعب بن زهير فى «بانت سعاد» . ولكن كعبا وحسان سارا على منهج كان معروفا عند العرب على ذلك الزمان ، وقد جاء شوقى بعد أن ثبتت للاستهلال فى نسيب المديح النبوى طرائق من الروحانية هى التى عنتها الباعونية . وليس على شوقى ضربة لازب أن يتبع ذلك وألاّ يتبع طريقة كعب وحسان إن استطاعها . وشوقى موغل فى التحضر والتمدن فمذهبها عليه عسير . والحق أنه لم يسلكه ولكن تغزل غزلا حضريا محضا لا هو بغزل

المتصوفة ولا البداوة ـ تأمل قوله :

من المؤانسُ بانا بالربُّى وقناً
اللاعباتُ بروحى ، السافحاتُ دمى

السافراتُ كأمثال البدور ضُحىً
يُغِرْنَ شمسَ الضُّحى بالحلى والعصم

القاتلاتُ بأجفانٍ بها سَقَمٌ
وللمنيةِ أسباب من السّقم

هذا الشطر من محاولات الحكمة المخفقة ، إذ للمنية أسباب من السقم ومن غيره ، ولكل أجل كتاب . وأراد شوقى أن سقم أجفانهن يقتل شأنه فى ذلك شأن الأمراض التى تقتل ، فقصّر لفظه عن معناه :

العاثراتُ بألباب الرجال ، وما
أُقِلْنَ من عثرات الدَّلِّ فى الرَّسَم

والمعنى غامض لأن قولك «أقال الله عثرته» فيه دلالة على الخير فنفى ذلك ينفى الخير ، ومراد شوقى أنهن أبدا عاثرات بألباب الرجال ، ولا يخفى أنهن كلما عثرن بها أقيلت عثرتهن وهى عثرة دل . والرَّسَم بالتحريك حسن المشى . ولشوقى جرأة على الكلمات التى قل أن تصاب فى غير القاموس وما أشبهه وما أرى أنه جرّأه إلا ثقته بعربيته ، وذلك مما يحمد له لما فيه من إحياء اللغة ثم قال :

الحاملاتُ لواء الحسن مختلفا
أشكاله ، وهو فردٌ غير منقسم

وقد سبق التنبيه على مذهب شوقى فى الترنم بجمع المؤنث السالم ، وهذه الأبيات صريحة فى الغزل . وحضريته بعيدة كل البعد عن روحانية نسيب المديح النبوى مقاربة لما نهت عنه المرأة الصالحة وحذرت . وكأن شوقيا قد فطن لهذا فرام أن يدخل فيه شيئا من التبدى حيث قال :ـ

يا بنت ذى اللِّبَدِ المحميِّ جانبه
ألقاك فى الغاب أم ألقاك فى الأطُم ؟

وهذا على اختلاف البحر محذو على قول أبى الطيب : «يا أخت معتنق الفوارس فى الوغى» ومن أوضح أخذ شوقى عن البوصيرى قوله :

إن قلت فى الأمر «لا» ، أو قلت فيه «نعم»
فخيرةُ الله فى «لا» منك أو «نعم»

هذا من بيت البردة :

نبينا الآمرُ الناهى فلا أحدٌ
أبرَّ فى قَوْلِ «لا» منه ولا «نَعَم»

دعا إلى الله فالمستمسكون به
مستمسكون بحبل غير منفصم

ولمح شوقى لحا إلى هذا البيت حيث قال :

علقتُ من مدحه حبلا أعزُّ به
فى يوم لا عِزَّ بالأنساب واللُّحَمِ

وليست اللُّحَم بقافية جيدة الانسياب مع ما قبلها مع قرب المعنى . وقوله فى النفس :

هامت على أثر اللذات تطلبها
والنفس إن يدعها داعى الصِّبا تَهِم

قال الشارح : «هامت الناقة على وجهها ذهبت فى المرعى» . والمعنى أوضح من هذا الشرح . وفى العبارة تقصير ، إذ ليست كل نفس إن يدعها داعى الصبا تَهِم . وجئ شوقى من نظره من جهة المعنى إلى قول البوصيرى :

والنفس كالطفل إن تهمله شبّ على
حب الرضاع وإن تفطمه ينفطم

وهذا دقيق وفيه الحكمة ، ومن جهة اللفظ إلى قول البوصيرى :

فما لعينيك إن قلت اكْففُا هَمَتا
وما لِقلبك إن قُلتَ اسْتِفقْ يَهِمِ

وأمثال هذا الأخذ كثيرة .

كان شوقى رحمه الله كثير المعارضة للشعراء ، أوشك أن يكون قد حرص على مجاراة كل عصماء فى العربية ، وأن ينبرى لكل شاعر عظيم فيجاريه . جارى موشحة ابن الخطيب ، ونونية ابن زيدون ، وسينية البحترى ، وبائية أبى تمام ، وغير مجد فى ملتى لأبى العلاء المعرى ، وعددا من قصائد أبى الطيب . ونظم أراجيز فى حكايات الحيوان كالصادح والباغم ، وقصصا للأطفال وأناشيد متنوعات ، ثم نظم فى أحداث التاريخ الإسلامى العربى والتركى وما يتعلق بمصر القديمة . ثم لم يغب عن مختلف مناسبات القُطْر والقَصْر والمجتمع والمعارف والأخلاء . وله فى الأغراض المعروفة من مدح ورثاء ووصف وغزل قصائد طوال وقصار . ونظم فى الأوزان الفخمات مثل «بسيفك يعلو الحق والحق أغلب» ، و «من أى عهد فى القرى تدفق» . وفى الأوزان القصار نحو «مال واحتجب» ، و «طال عليها القدم» ، و «حف كأسها الحبب» . ثم له المزدوجة التى استشهدنا ببعض أبياتها فى «ملوك العرب» . وله المسرحيات التى لم يسبق إلى مثلها ولا بلغ المستوى الذى بلغته بعده فى العربية أحد . وقد صنع فيها من أصناف تنويع الأوزان والقوافى وجعل ذلك مساوقا للحوار ملائما له ، ما تكون به من التجديد منزلة فذة لا ينبغى أن يغفل عن مرتبتها وجوانب إبداعها النقاد .

ذوق شوقى المتحضر وثقافته وطموحه ووعيه الأدبى القومى الصادق الولاء والمحبة للعربية ، كل ذلك دفعه إلى عمل متواصل وإنتاج متعدد الجوانب . ولقد يُذكر عن بشار أنه مما افتخر به كثرة قصائده ، بحيث لو لم يتهيأ له فى كل قصيدة منها غير بيت واحد لكان يفوق بكثرة الأبيات الجياد كل الشعراء . فعلى هذا القياس ينبغى أن يعد شوقى سيد شعراء العرب . وقد ذهب إلى تقديمه على هذا الوجه جماعة ، وفى ذلك غلو عظيم ، ذلك بأن الكثرة وحدها لا تفى بكل عناصر الجودة ، وإنما يتأتى بها بعضها ، وقد يكون قدر الذى يتأتى من طريقها دون ما تبلغ به ذرا درجاتها العلى . ولقد نوّع أبو العلاء

أبواب ما نظم فيه تنويعا لم يصنع مثله أبو تمام وأبو الطيب وأبو عبادة ، وقد قصد قصدا إلى التفوق والتبريز وبلغ فى كل ما تناوله من الإجادة المبلغ البعيد ، ولكن كل ذلك لم يصل به إلى درجة واحد من هؤلاء . وقد كتب صاحب «المثل السائر» كتابه فى أخريات أيام بغداد ودولة بنى العباس ، ونص فيه على أن هؤلاء الثلاثة هم : «لات الشعر وعزّاه ومناته» ولم يتعقبه فى هذا الذى قطع به أحد . إنما خولف فى تقديم أبى تمام على أبى الطيب ونحو ذلك . وقد قطع ابن رشيق فى «العمدة» بنحو من هذا ومال إلى تقديم ابن الرومى فى باب الغوص على المعانى فى نوع من تردد وحذر ، وأحسب المعرى رام أن يُرْبِىَ على أبى الطيب ثم بدا له . ورام نحوا من ذلك الشريف الرضى ، وافتن ونوع فى الغزل البدوى ، ولم تبلغ به كثرة ما نظم مكان أحد هؤلاء الثلاثة . والشعر قد تكفى الواحدة الفريدة فيه فيبقى بها ذكر صاحبها على وجه الدهر ، كمعلقتى طرفة وعمرو بن كلثوم وكلامية الطغرائى ونونية صالح بن شريف الرُّندى : «لكل شئ إذا ما تم نقصان» ورائية الوزير ابن عبدون : «الدهر يفجع بعد العين بالأثر»

برَّز البارودى بجزالة وبيان كالفحول الأولين . وعندى أن روائع شوقى وبدائع حافظ لاتصلان إلى مدى غايته . لا فى صفاء الديباجة ولا فى صدق حرارة النفس ولا متانة أسر الإيقاع العربى الأصيل الذى يلج إلى القلب بما فيه من استشعار للعزة والثقة المذكِّرة لنا بمثل قول أبى الطيب :

أنا السابق الهادى إلى ما أقوله ... إذ القول قبل القائلين مقول

أعادى على ما يوجب الحبُّ للفتى ... وأهدأ والأفكارُ فىَّ تجول

ذُكِرَ فى جرير والفرزدق ـ على اختلاف أسلوبيهما وأن هذا ينحت من صخر وهذا يغرف من بحر ـ أن شيطانيهما كانا متشابهين أو كان شيطانهما واحدا . وفصل النقاد ما برز فيه كل منهما من فنون الشعر ، وعدوا أبياتهما السائرات ، وتعصب قوم لجرير وقدموه . وآخرون للفرزدق وقدموه . لم يقطع النقاد ومؤرخو الأدب وأصحاب تراجمه آخر الأمر بتفضيل أحدهما على الآخر . ولكن عدوهما كفرسى رهان وألحقوا بهما الأخطل ، وأجمعوا على جودة نظمه وفحولته ، غير أنهم ربما أخّروه عنهما ومن قدمه فعل ذلك بتردد فيه واحتراس . وألحقوا بالثلاثة الراعى وجعلوه من المغلَّبين فى الهجاء فأخّره ذلك عن أصحابه فى جملة درجات الفحولة . كذلك عندى أمر شوقى وحافظ لمتأمله أنهما ملحقان بالبارودى وليس هو بملحق بهما . وأمرهما معه أشبه ببعض أمر الراعى مع أصحابه ، وأمر مطران دون ديباجتيهما بلا ريب ومن انتصر له زعم له حظا من التجديد أكبر منهما ، وذلك ، للمدقق النظر فيه غير صحيح . وحافظ أقلهم أخذا من الآداب الإفرنجية أخذا مباشرا ، ويعوض ذلك عنده أخذه من واقع مجتمعه ومتداول ثقافة أهل الفكر والفضل والأدب فيه . على أن أسلوبه أقرب إلى أن يوصف بأنه نحت . لا غَرْفٌ لأن تعب العمل فيه غير جد خفى ، لا ولا هو بجد خفىّ عند شوقى ، وإن بدا فى أشياء من شعره تجرى مجرى الترنم كأنه أسمح طبعا ، بل هو بلا شك أقعد وأطبع فى محض الترنم ؛ فأعطاه ذلك طول نفس ومرانة عجيبة أسلوب بها فَضَل حافظا . وأَخْذُ شوقى المباشر من أدب الإفرنج أكثر وأظهر ولا سيما فى المسرحيات . تأمل مثلا خطابته فى كلمة منازل من رواية «مجنون ليلى» :

لا ورب العرش أصغوا لى إذن ... ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون

فهذا مأخوذ من طريق خطابة أنطونيوس يعرض بالجرم الذى ارتكبه بروتوس فى رواية «يوليوس قيصر» لشكسبير .

وإبداع شوقى فى المسرحيات قد أشرنا إليه إلماعا ولا يتسع المجال لاستقصاء النظر فيه ، ولكنه فى جملته داخل فى معانى النهضة والقصد إلى مواجهة تحدى المدنية والتفوق الأوروبى ، كما قدمنا ذكره . ومن أخذ بتفضيل مطران وادعى له التجديد من جهة أخذه من أدب الغربيين ، فإنه يكون بلا ريب غير منصف لشوقى، إذ لا يعيب شوقيا ، بل يشفع له ويقدمه تقديما لا تردد فيه ، أنه حين أخذ من آداب أوروبا عرّب ما أخذه تعريبا حتى جاز على بعض الضعفاء أنه مقلد لظاهر رصانة نسجه ، وما هو مع اتباعه مذاهب الأوائل ومعارضاته إلا مجدد حق مجدد . وكذلك حافظ مع ما تقدم ذكره من تحفظ واحتراس . وغير خاف أن أسلوب مطران وسط فى عرف أساليب العربية . فلكأن إلحاقه بصاحبيه فيه لونٌ من المجاملة الإقليمية . ولعله أن يكون أولى بالتقديم منه كثيرون آخرون فى مقدمتهم الزهاوى والرصافى والجارم والشبيبى والعقاد والكاظمى وزناتى وعبد المطلب ، وكل ذلك يخرج بنا ، إن اقتبسنا ورقة من طريقة ابن سلام وأصحابه ، من طبقة الفحول الأولى بعد البارودى إلى الطبقات الثوانى والثوالث وتواليهن .

وقد طالت هذه الكلمة حتى لنخشى أن نجاوز مجالها الذى إنما هو للذكرى والتكريم ولا نخشى أن يؤاخذنا صوت من روحى الشاعرين العظيمين يتمثل بقول القائل :

لا أعرفنك بعد الموت تندبنى ... وفى حياتى ما زودتنى زادا

فقد وجد الشاعران فى حياتهما ما كانا له أهلا من التقدير والتوقير . وماتا حين ماتا فى عام ١٩٣٢ الميلادى وهما المقدمان لا يمترى فى ذلك أحد ، حتى ولا أصحاب الديوان . وقد ظلت أشعارهما طوال هذه الخمسين التى مضت ، منذ وفاتهما ، شعلتى الفصاحة المرموقتين فى جميع بلاد العربية بين دفع ظلمات العجمة والشعوبية والجهل بأساليب العربية التى قد جعلت تغشى وترين .

ولكى نختم هذه الكلمة بشئ نُفرد به شوقيا كما قدمنا بأشياء أفردنا بها حافظا ، مع مراعاة الإيجاز الشديد ، نكتفى بإيراد ثلاثة أمثلة ، أولها كلمته القافية فى دمشق ، وكان للشباب فى زماننا بها ولع إذ الاستعمار ضارب بجران ، وهى التى مطلعها :

سلام من صبا بردى أرقّ ... ودمع لا يكفكف يا دمشق

وأبياتها الأوليات ذوات أسماع وتدفق ذى عذوبة وأسر جزل :

ومــعــذرة اليراعــة والــقـوافى
جلالُ الـرُّزءِ عن وَصْفٍ يَـدِقُّ
وبى مما رَمَـتْكِ بـه الـلـيـالى
جراحاتٌ لها فى القلب عُـمْق
دخـلـتك والأصيــل لـه ائتلاقٌ
ووجهك ضاحك القسمات طَلْقُ
وتحت جــنــانك الأنهارُ تجرى
وملءُ رُبــاك أوراقٌ ووُرْق
وحولى فـتـيــةٌ غـرٌّ صِــباحٌ
لهم فى الفضل غاياتٌ وسَبْقُ

فهذه الأبيات كما ترى سلسة منسابة وليس فى قافية من قوافيها فرط عمل ، وفى النفس شئ من «أوراق وورق» ، ويشفع لها إشارة لا تخفى إلى ورق نونية شعب بوان وقد ذكر أبو الطيب فيها دمشق :

على هواتهم شــعـــراء لُسْنٌ
وفى أعـطـافـهـم خطباء شدق

والأبيات الثلاثة أضعف مما تقدم ولكنه ألم فيها بمعانى القومية العربية :

رواة قصــائـدى فـاعجب لشعر
بـكــل محلـة يـرويـه خـلـق

أراد أن يفخر بسيرورة شعره وأنه يرويه الرواة فى كل مكان . وفى الصياغة بعض التقصير عن أداء معنى الفخر ، وكأن عجز البيت أضعف من صدره :

غـمـزْت إباءهـم حتى تـلـظَّت
أنوفُ الأسـد واضـطـرم المدق

إلا أن ما يتلظى من الأسد عيناه كما قال أبو الطيب :

مـا قوبـلـت عـيـنـاه إلا ظـنـتا
تحت الدجى نار الفريق حلولا

لا أنفه . وأراد شوقى معنى قولهم «أنفٌ حمىٌّ» فى الدلالة على الإباء وأن القوم كالأسود ، ولكن أنوف الأسود غير شم فجاء بقوله اضطرم المدق ، وهو مضبوط فى الديوان بفتحتين ومشروح فى الهامش بقصبة الأنف وهو مُشْكِلٌ أعنى الضبط بفتحتين ، ولا أستبعد أن يكون شوقى قد أخذ بنوع من تداعى المعانى ، كلمة التلظى والاضطرام والمدق بمعنى المطرقة بكسر الميم وفتح الدال (وقالوا بضمها أيضا) من الشاعر الانجليزى وليم بليك Blake فى قصيدته يصف[*] النمر ، فقد ذكر نار عينيه والأتون المستعر والمطرقة والسندان اللذين صنع بهما الصانع اللاهوتى الجبار دماغ النمر الملتهب وعضلاته الفولاذية . وليس بمحلى شوقى من ملام فى مثل هذا الأخذ إن كان فعله إما أخذا مباشرا من النص الإنجليزى،وإما من ترجمة له فرنسية ، إذ أن «وليم بليك» ما عدا أن سلخ نمريته كلها من أسدية أبى الطيب فى بدر بن عمار ، وقد سبق لنا الإشارة إلى ذلك فى غير هذا المقال ، وإذن فهذه بضاعتنا ردت إلينا . وكأن قول شوقى «المدق» يُستدرك به على قوله «الأسد» لما قدمنا من ذكره من أن أنوفها غير شم وأنوف ممدوحه شم وهذا كقوله فى سينيته : —

ورهين الـرمــال أفـطس إلا
أنـه صـنـع جنة غير فُطْس

يعنى أبا الهول . والمدق للدلالة على مستدق الأنف مما يمكن التماس وجه لكسر ميمه إن شاء الله :

وضجٌ من الشكيمة كلُّ حر
أبى من أمـيَّـةَ فـيـه عِـتْقُ

يشير إلى ماضى مجد دمشق ، إذ كانت عاصمة الدولة الأولى ، ثم أخذ فى ذكر الحادث الذى من أجله نظم القصيدة :

لحاهـا الـلــه أنـبــاء توالت
على سمع الولى بما يشق
يـفصّـلـهـا إلى الـدنـيـا بـريـد
ويُـجـمـلـهـا إلى الآفاق برقُ

ولو كان قال يحملها بالحاء المهملة والفعل الثلاثى لكان أشبه ، ولكنه أراد الطباق . وأشبه بالتفصيل أن يكون إلى الآفاق وبالإجمال أن يكون إلى الدنيا فأعياه ذلك . ولو قال «يحملها» لساغ ذلك إذ تكون الآفاق هى عين الدنيا . وبحر الوافر يستخف إلى الطباق سالكه وربما كان ذلك مزلة .

وقد مضى عليه شوقى فى قوله :

تـكـاد لـروعـة الأحـداث فيها
تخال من الخرافة وهى صدق
وقـيــل مـعـالم الـتـاريخ دُكَّت
وقـيــل أصـابها تـلـف وحـرق

وكأن هذا البيت ضعيف وسبب ضعفه أنه جعل معالم التأريخ رمزا لدمشق ، فجاء قوله «تلف وحرق» بعد قوله «دكت» أضعف مكانا ، ثم أخذ شوقى من بعد فى مدح دمشق وذكر ماضيها يمهد بذلك لما كان يرمى إليه من ذكر هول مصيبتها وأثره على النفوس ، على أنه لم يستطع مقاومة المجاراة للشعراء فنظر نظرا شديدا إلى سينية البحترى :

ربـاع الخلـد ويحك مـادهـاهـا
أحقٌّ أنها درست أحق

وكلمة درست تنم بالنظر إلى «وآسى لمحل من آل ساسان درس» وما بعد هذا البيت ينظر إلى وصف البحيرة حيث قال : «وكأن القيان خلف المقاصير...» :

وهـل غُـرَفُ الجنان منضداتٌ ؟
وهل لنعيمهن كأمــس نَسْقُ ؟

معنى النسق مع النعيم حضاريٌّ جيد إلا أن فى القافية بعض القلق :

وأين دُمى المقاصر من حِجالٍ
مُهتّكةٍ، وأستارٍ تُشَقُّ

كأن هذا من قول البحترى :

ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه
وإذ ذعرت أطلاؤه. وجآذره
وإذ صيح فيه بالرحيل فهتّكت
على عجل أستاره وستائره

ولشوقى وقفات كلما عَنّ حديث النساء لا تخلو من جانب أريحية ولين رقة نسيب ، أم أراد بذلك أن يبرز بكثرة أبيات الغزل على شعرائه المعدودين ؟ !

سلى من راع غيدك بعد وهن
أبين فؤاده والصخر فرق ؟
وللمستعمرين وإن ألانوا
قلوب كالحجارة لا ترق

هذا من أبيات القصيدة السائرة . ثم جاء من بعد بأبيات تقاسمه فيها هوى العروبة وهوى فرنسا التى هى رمز الثورة والحرية . ويُحسُّ بعض التهافت فى الجانب الصدق من أداء الشاعر فى هذا الموضع . وهذه آفة تعتريه ـ (وهو فيها معذور لتأمله) ـ من جهة حرصه على تغليب فكرة الإنسانى الآفاق،الحضارىّ المقاييس حتى لا ينسب إلى عصبية توحش همجى على مثله جُلُّ تصوّر الأوروبيين لأمم المسلمين . وكأنه يعتذر بقوله :

دم الثوار تعرفه فرنسا
وتعلم أنه نور وحق

وتأريخ الثورة الفرنسة ظلامه أكثر من نوره . ومن أبيات هذه القصيدة السوائر :

بنى سوريّة ، أطّرحوا الأمانى
وألقوا عنكمُ الأحلام ، ألقوا
فمن خِدع السياسة أن تُغَرُّوا
بألقاب الإمارة وهى رِقُّ
نصحت ونحن مختلفون دارا
ولكن كلنا فى الهم شرقُ
ويجمعنا أذا اختلفت بلادٌ
بيان غير مختلف ونطقُ
وللاوطان فى دم كل حرٍّ
يدٌ سلفت ودينٌ مُستحِقُ

قد أحسن فى مدحه الدروز إذ قال :

وما كان الدروز قبيل شر
وإن أخذوا بما لم يستحقوا

ولكن ذادةٌ ، وقراة ضيف
كينبوع الصفا خشنوا ورقوا

وهذا بيت جيد . ولشوقى فى دمشق قصيدة مطلعها : « قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا » كأن فى أوائلها نفسا من نونية ابن شريف أبى البقاء الرندى ، ثم مال به طريق النظم شيئا إلى الوصف واختتمها بنصيحة ، كأنما نظر فيها بعين كاشفة إلى أيامنا هذه إذ قال :

الملك أن تعملوا مااًستطعتموا عملا
وأن يبين على الأعمال إتقان
الملك أن تتلاقوا فى هوى وطن
تفرقت فيه أجناس وأديان
نصيحة ملؤها الإخلاص صادقة
والنصح خالصة دين وإيمان

ولحافظ كلمة فى دمشق والديار الشامية بحرها البسيط ورويها نون مخفوضة لا أحسبها بعيدة الزمان من كلمة شوقى هذه ، وقد أطالها وعدّد من الأسماء ومن الإشارة إلى التأريخ القديم وذكر صلاح الدين وبنى أمية وملك غسان . ويستوقف القارىء ذكره معاصريه كاليازجى وصروف وزيدان :

وكم لأحيائهم فى الصحف من أثر
له المقطم والأهرام رُكْنان

وذكر الشاعر مطران فقال عنه :

يبنى ويهدم فى الشعر القديم وفى الشْ
شِعر الحديث فنعم الهادم البانى

فما يدرى أمدح خالص هذا أم مشوب ؟

والقصيدة الثانية : من الأمثلة الشوقية الثلاثة ميميته فى الجزءالأول من ديوانه التى نظمها عند سقوط مدينة أدرنة فى أيدى البلغار سنة ١٩١٢ م وسماها « الأندلس الجديدة » وهى التى مطلعها :

يا أخت اندلس عليك سلام
هوت الخلافة عنك والإسلام

مطلع فيه روح فخامة أبى تمام. وقد اتبع الشاعر منهجا مقتبسا من أنفاس ذلك الفحل الفريد ، ولا مأخذ عليه فى ذلك ، فمازال الشعراء منذ القدم ينظرون فى شعر حبيب ، وكل من إبداعه آخذ بنصيب ، وهذا مما جعل ابن الأثير يصفه بقوله « رب معان وصيقل ألباب وأذهان » . ولأبى تمام ميمية من هذا البحر والروى :

دمنٌ ألمّ بها فقال سلام
كم حل عقدة صبره الإلمام

وله كامليات على الميم والراء والباء واللام والدال كلهن من الشعر الجزل المختار المشروح الذى يكثر به الاستشهاد فى الكتب ويدمن قراءته المحسنون من جيل شوقى وحافظ . ولعل هذه الميمية سيدة شعر شوقى ولو كان الشعر يعلّق الآن لكانت هى معلقته أو كانتها قافيته

«من أى عهد فى القرى تتدفق» . وأول قسم من هذه القصيدة لخص به سقوط هذا الثغر المهم من بلاد الإسلام فى يد العدو

نزل الهلال عن السماء فليتها
طُويتْ ، وعمَّ العالمين ظلام
أزرى بــه وأزالــه عن أوجــه
قَــدَرٌ يــحُــطُّ الــبدر وهو تمام
جــرحــان تمضى الأمــتــان عليهما
هــذا يــســيــل وذاك لا يــلــتــام
بكــما أصــيــب المسلمون وفيكما
دُفِنَ اليراع ، وغُيِّب الصمصام
خلت القرون كليلة ، وتصرّمت
دول الـــفـــتـــوح كـــأنها أحلام

هذه الأبيات مع متانة أسرها رنة ترنم بالأسى . تأمل قوله «أزرى به وأزاله» والتثنية التى استمر بها الشاعر من عند قوله **جرحان** ، **الأمتان** ، **عليهما** ، إلى قوله **بكما** ، **وفيكما** إلى صدر البيت التالى ، والتفصيل بعد الإجمال فى عجزى البيتين وفيما بينهما وبين البيت الذى أثبتنا بعض الوهى ، مثلا قوله :

لم يُطو مـأتمُـهـا ، وهـذا مـأتمٌ
لبسوا السواد عليك فيه وقاموا

فقوله «لبسوا السواد» ضعيف ، إذ الكارثة أجلّ من أن يعبر عنها بمجرد لبس السواد ، وقوله «قاموا» غير واضح مراده منه ، إلا أن يكون عنى قيام النوائح ، فنى اللفظ تقصير عن المعنى كما ترى وقوله :

ما بين مصرعها ومصرعك انقضت
فيما نحب ونــكــره الأيــام

ليس فيه كبير طائل وقوله :

والــدهــر لايألوا الممالــك منذرا
فــإذا غــفــلــن فما عــلــيــه ملام

أراد به الحكمة وقصّر به أن فيه بعدا عن سياق القول وعاطفته ، ثم كأنه يناقض ما جاء به فى أخريات القصيدة من وصفه حسن بلاء حماة أدرنة فى الدفاع عنها . ومن أجود ما فى القصيدة :

أخذَ المدائن والــقــرى بخناقها
جــيــشٌ من المتحــالــفين لُــهــام
غطَّت به الأرضُ الفضاء وجوهها
وكست مــنــاكِــبَــهــا به الآكامُ

وهذا منهج من التعبير مأخوذ من طريقة أبى تمام نحو قوله :

حتى تعمم صلع هامات الربا
من نــبــتــه وتؤزّر الأهضــام

والشاهد التجسيد البشرى لما هو ليس ببشر ، كالجماد من الأشياءالحسية مثلا . ثم أخذ شوقى فى تصوير ما كانت عليه طبيعة أولئك المتحالفين من شراسة عارمة ووحشية غاشمة :

تمشى المناكر بين أيدى خيله
أنّى مشى ، والبغى والإجرام
ويحثّــه بــاسم الــكــتــاب أقسّةٌ
نشطوا لما هو فى الكتاب حرام

أدركه مدرك المجاملات الحضارية على النحو الذى مر بنا آنفا ، من اعتذاره لفرنسا المستعمرة بفرنسة أم الثورة وداعية الحرية ، فاستدرك ما أخذه على الأقسّة بوقفةعند سماحة عيسى عليه السلام ورقته :

عيسى ســبــيــلك رحــمــةٌ ومحبةٌ
فى الــعــالمين وعصمةٌ وسلام
ما كنت سفاك الدماء ، ولا امرأً
هــان الضِّــعــافُ عليه والأيتام
يا حامل الآلام عن هذا الورى
كثرت عــلــيــه بــاسمك الآلام
أنت الذى جعل العباد جميعهم
رَحِماً ، وباسمك تُقطَع الأرحام !

وكأن هذا الالتفات إلى عيسى عليه السلام فى هذا الموضع إنما أراد به الشاعر تخفيف حدة الهجمة التى هجم بها على القسس . وقوله : «**يا حامل الآلام**» أخذه من عبارات المسيحيين لمقالتهم بالصلب . ثم يقول الشاعر فى باب حسن من الاستنهاض للهمم والتذكير :

من عادة التاريخ ملء قضائه
عَــدْلٌ وملء كــنــانــتــيــه سهام
ما ليس يدفعه المهند مصلتا
لا الــكــتــب تــدفــعــه ولا الأقلام
إن الألى فتحوا الفتوح جلائلا
دخلوا على الأسد الغياض وناموا

والمعنى فى هذا البيت جلى إلا أن فى اللفظ ضيقا عن بعضه ، لأن من يدخل على الأسد غياضها ويَنَمْ فهو حتما مأكول . ولكن يفهم من السياق أنهم دخلوا على الأسد الغياض وقهروها ثم مكّنهم قهرها من النوم . وهذا قول أبى تمام : —

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تنال إلا على جسر من التعب

وهذا تام مستقيم لا عوج فيه . على أن شوقيا لم يلبث أن تداركه الوسواس الحضارى فناقض نفسه فى الأبيات التالية يقول :

هــذا جناه عليكم آباؤكم !
صبرا وصــفــحــا فالجُناة كرام
رفعوا على السيف البناء فلم يدم
مــا لــلــبــنــاء على السيوف دوام
أبقى الممالك مــا المعــارف أسُّــه
والــعــدل فــيــه حــائــط ودعام

والمعارف من سبيلها الأقلام والكتب وقد أنكر غناءها من قبل .
والقسمان الأخيران من القصيدة بلغ الشاعر فيهما ذروة عالية ـ أولا عند التنويه بالدفاع والجند الباسلين الذين جلوا عن حسن بلائهم فيه :

شرفا أدرنة ! هكذا يقف الحمى
للـغـاصبين وتـثبت الأقـدام
وتُـرَدُّ بالـدم بقعةٌ أخذت به
ويموت دون عـريـنـه الضرغـام
والملك يؤخذ ، أو يرد ، ولم يزل
يرث الحسام على البلاد حسام

ومحل الجودة فى هذا الصدق الصارخ الذى لا يشوبه تردد مجاملة حضارية أو وسواس :

عِرْضُ الخلافة ذاد عنه مجاهدٌ
فى الله ، غاز فى الرسول ، همام
علم الزمانُ مكان (شكرى) وانتهى
شـكـرُ الـزمـان إليه والإعظام

ثانيا ، عند ذكر الصبر واستشعار الأسى للتأسى الذى تستثار به روح الغيرة الدينية :

صبرا أدرنة ! كلُّ ملكٍ زائلٌ
يومـا ، ويبقى المالك العلاّم
خفَتَ الآذانُ ، فما عليك موحِّدٌ
يسعى ، ولا الجُمَعُ الحسان تُقامُ

هذا التعبير المسلم صادق النَّفَس . ثم أخذ الشاعر فى التفصيل والشرح فأوقعه ذلك فيما هو ديدنه من خلط مشاهد الجد بتصور نسيبى لا حاجة إليه ولا فائدة فيه ، بل هو ناب فى هذا الموضع ، وذلك قوله :

وخبت مساجدُ كن نوراً جامعاً
تمشى إليـــه الأسـد والآرام
يَدْرُجْنَ فى حَرَم الصلاة قوانتا
بـيض الإزار ، كـأنهن حَمام

وهذا أشبه بصفة الكنائس إذ الشواب المسلمات لا يقصدن المساجد الجامعة وإنما تقصدها العجائز ـ ثالثا من قوله « فى ذمة التأريخ » إلى آخر القصيدة ، وهو أجودها خلا البيتين :

ضاق الحصار كأنما حلقاته
فـلك ومـقـذوفـاتها أجرام

لتكلف التشبيه فى هذا البيت :

ورمى العدا ورميتهم بجهنم
مما يصيب الله لا الأقوام

لاضطراب الصياغة فى عجزه ، وما يصّب الله لا يبقى ولا يذر ، ونحن نعلم أن النصر كان حليف العدو فهذا التعبير لا يستقيم مع حقيقة المعنى ، ثم كأنه مأخوذ من أبى تمام . وسائر الأبيات بليغة بالغة من الجودة ذروتها العالية التى قدمنا ذكرها ، وهى قوله :

فى ذمة التاريخ خمسة أشهر
طالت عليك فكل يوم عام
السيف عار ، والوباء مسلّطٌ
والسيل خوفٌ ، والثلوج رُكام
والجوع فتاكٌ ، وفيك صحابةٌ
لو لم يجوعوا فى الجهاد لصاموا
ضنّوا بعرضك أن يباع ويشترى
عرض الحرائر ليس فيه سُوام
بِعْتِ العدو بكل شبر مهجةً
وكـذا يبـاُع الملك حين يُرام
مازال بينك فى الحصار وبينه
شُمُّ الحصون ، ومثلهن عظام

هذا من قول أبى الطيب :

بـيني وبين أبي علي مـثـلـه
شُمُّ الجبال ومثلهن رجاء

ثم بعده وهو آخر القصيدة ومقطعها البارع :

حتى حواكِ مقابراً ، وحويته
جثثا ، فلا غبنٌ ولا استلمام

ومكان الرفعة فى هذه الأبيات فى صدق حماسة الشاعر وطفرة خياله التى مكنته من تصوير مشهد الدفاع والحصار ، كأنه شارك فيه ، إذ قد شارك فيه ببصيرة قلبه المسلم ، ومتى خرج الكلام من القلب خلص إلى القلب .

والمثال الثالث هو قصيدته :

ألا حـبّـذا صـحـبـة المكتب
وأحـبب بـأيـامـه أحبب !

وهى صافية الديباجة ، قل فيها بيت يهجن أو ينبو ، ثم فيها تفكير عميق ، وكأنما الشاعر يضمنها بعض ذكريات نفسه وهواجسها . وهى على طولها متماسكة آخذ بعضها برقاب بعض . على أن الشاعر قد ناقض آخرها بعض ما جاء به صادقا فى أولها . ومستعرض لذلك بإيجاز فى موضعه إن شاء الله تعالى :

ألا حـبـذا صـحـبـة المكتب
وأحـبب بـأيـامـه أحـبب
ويـا حـبـذا صـبـية يمرحو
ن عـنـان الحيـاة عـليهم صبى
كـــأنهموا بسمات الحيـــا
ة وأنـفـاس ريحانها الـطـيب

يــراح ويـغـدى بهم كـالـقـطيـ
ـع على مشرق الشمس والمغرب

فهذا أول عناصر تفكك الأسرة :

إلى مـــــرتــــــع ألــــفوا غيره
وراع غــريب الــعصـــا أجـنبى
ومسـتـقـبـل من قيود الحيا
ة شديد على النفس مستصعب

بل إن أول قتل النفس أو تعقيدها يبدأ من ههنا . وكتاتيب القرآن كانت أسلم منهجا لبداوة روحها وسذاجة قوة صلتها بمجتمع الأسرة :

فراخٌ بـــأيك فمن نـــاهض
يـــروض الجنـــاح ومن أزغب

وهذه الصورة كأنها التفات مما كان فيه ، ثم عقّدها بجعل الأيك هذا الذى ذكره جناحا من أجنحة الزمان ، أم لعله أضرب عنه وأخذ فى باب تصوير جديد ، حيث قال من بعد .

مـقـاعـدهـم من جناح الزما
ن ومـاعـلـمـوا خـطـر المركب

ثم يجىء بعد تصوير خالص لحال الصبا فيه اشراقات من الذكرى والطرب :

عصـافير عـنـد تهجـى الـدرو
س مـهـارٌ عـرابيد فى الملعب
خـلـيّون من تـبـعـات الحيـا
ة على الأم يـــلـقونها والأب
جـــنون الحداثـــة من حولهم
تضـيق بـــه ســـعـــة المذهب

ثم كأنه ينظر إلى استحقاق الجاحظ لمعلمى الصنبيان حيث قال :

عـدا فـاسـتبـد بـعقل الصبى
وأعـــــدى المؤدب حتى صبى !
لهم جــرسٌ مـطـرب فى السرا
ح ولـيس إذا جدّ بـالمطرب
تـوارث بـه سـاعـة لـلـزمـا
ن على الـنـــاس دائـرة الـعـقـرب

فى هذا البيت مايسميه البديعيون الاستخدام ، وهو أن تجىء بالكلمة لها معنى ويمكن ردّ الكلام وتوجيهه إلى معناها الآخر والعقرب من الساعة معلومة ، ويتضمن المعنى الدلالة على العقرب السامة التى تلسع ، وقد صار الشاعر إلى هذه الدلالة الثانية فى قوله ·

تشول بـــابـــرتها لـــلـشـبـــا
ب وتـقـذف بالسم فى الشيب

ثم أخذ فيما يسميه البيانيون بالترشيح،وهو رد صورة الكلام إلى المشبه به ، وهو جهاز الساعة الذى شبه به الشاعر حركة الزمان :

يـــدق بمطـــرقـــتيـــها الـقضا
ء ونجرى المقـــادير فى الـلولب

موضع الهمزة من القضاء فى آخر الشطر الأول لا أول الثانى كما رسمت فى طبعة الديوان ، ولو حذفت لاستقام الوزن أيضا . وحذف الواو من « ونجرى » لا يكسر الوزن ولكن قد يفسد سياق التركيب ، ثم مضى شوق فى تفصيل الصورة وأحسب أنه ههنا قد انتاب قوة بيانه بعض الوهن حين جعل يتأمل حقائب التلاميذ ويزعم أن فيها المستقبل المختبىء وفيها ـ بسبب أدائهم بلا شك كما يظهر سياق كلامه ـ الضعيف الذى لن يعتد به والقائد والنابغة والتابع والمؤخر أو كما قال :

وتـــــلك الأواعى بـــــأيمانهم
حــقـائب فيـهـا الـغـد المختبى
فـفيـهـا الذى إن يُقم لا يُعدّ
من الناس ، أو يمض لا يُحسب
وفيـهـا الـلـواء ، وفيـهـا المنـا
ر وفيـها الـتـبـيع ، وفيها النبى

وراء المنار فى آخر السطر الأول ، وقوله النبى هنا كأنه عنى به مدلول هذه الكلمة ، فى بعض لغات الإفرنج ، والمراد من يكون له حدس وكشف وألمعية تتجاوز الحاضر إلى المستقبل ـ وإلا فالكلمة فى غير موضعها كما لايخفى :

وفيـهـا المؤخـر خـلـف الـزحـا
م وفيهـــا المقـــدّم فى الموكب

وهذه تفريعات من المعنى الأول . ولكأن شوقيا بغى أن يزيد بهذا التفصيل على كلمات شكسبير المشهورة فى المنظر الذى يتحدث فيه جاك عن أطوار الحياة فى رواية As You Like It «كما تحب» فيقول إن الحياة كلها كمسرح ، وإن الناس من رجال ونساء إن هم إلا ممثلون ، لهم دخول وخروج ، وذكر من أطوار الحياة الطفل الباكى والتلميذ الذى يدب بحقيبته إلى الدرس بطيئا كارها ، ومثّل طور الشباب بالجندى الشرس اللحية كالفهد وهلم جرا . ولاريب أن قصيدة «ألا حبذا صحبة المكتب» على حسنها وإبداعها حوكى بها هذا الذى مرّ ذكره من الفصل المشهور من إبداع شكسبير .

والذى يكسب بائية شوق هذه إبداعها على مافيها من خفى المعارضة والمحاكاة أن الشاعر ضمنها صورا وأفكارا أخذها أخذا مباشرا من حال عصره ومجتمعه المصرى العربى :

ودار الزمان فدال الصبا
وشبّ الصغار عن المكتب
وجَدّ الطلاب وكد الشبا
ب وأوغل فى الصعب فالأصعب

هذه دروس المرحلة الثانوية وماتتطلبه من حفظ ومثابرة مضنية :

وعادت نواعم أيامه
سنين من الدأب المنصب
وُعِّذب بالعلم طلابه
وغُصّوا بمنهله الأعذب
رمتهم به شهوات الحيا
ةوحب النباهة والمكسب

هذا تلخيص موجز حسن بالغ لأهداف التعليم العصرى ومرامى الناس من وراء طلبه :

وزهو الأبوة من منجب
يفاخر من ليس بالمنجب

هذه هى المسابقة «البرجوازية» السَّنْحَ التى قد طغت على المجتمع الآن كل الطغيان . ثم أدرك شوقيا وسواس المهادنة الحضارية فنام عن متابعة النقد والتأمل العميق إلى نهايته المرة ، والتفت بروح مزيج من فَرَقِ المحافظة وتفاؤلها إلى التماس المخرج من ذلك :

وعقل بعيد مرامى الطما
ح كبير اللبانة والمأرب

من ههنا يبدأ الاعتذار وتبدأ المهادنة والتفاؤل البرجوازى ويضعف الشعر :

تنقل كالنجم من غيهب
يجوب العصور إلى غيهب
قديم الشعاع كشمس النها
ر جديدٌ كمصباحها الملهب

أبو قراط مثل ابن سينا الرئيـ
ـس وهومير مثل أبى الطيب
وكلهمو حجرٌ فى البنا
ءوغرسٌ من الثمر المعقب

والبناء هو العصر الحديث بتعليمه النظامى وأجراسه وتباهى «الأبوة بالمنجب وحب الرياسة والمكسب» ، ومن وراء ذلك كله وفوقه تحصيل العلم وتخريج بقراط جديد وهومير جديد وأمثالها من العرب مثل ابن سينا وأبى الطيب .

ثم كأن الشاعر نسى ماستهل به من نعت التلاميذ بالقطيعية (وهى طابع عصرنا أو من طابعه بالأسف) وبُعد روح المدرسة عن الأسرة ، وماتنذر به من قيود الحياة ، فأضفى عليها قدسية دينية وجعلها حرما كالبيت العتيق وطيبة المطهرة التى فيها الروضة والقبر الشريف . وهذا غلو من ضرب التسامح العلمانى الذى يرّقى به شوقى جَيَشان سورة عاطفته الدينية فيظَنُّ إبداعا وهو بالإبداعُ مخلٌّ وجلَّ من يكون له وحده الكمال ، والأبيات التى قدمنا عنها هذه المقالة هى هذه :

تؤلفهم فى ظلال الرخا
ء وفى كنف النسب الأقرب
وتكسر فيهم غرور الثرا
ء وزهو الولاية والمنصب
بيوتٌ منزّهة كالعتيـ
ـق وإن لم تُستَّر ولم تُحجب

هنا غلو مفرط وراء تصور مثالى للمدارس العصرية ، حقيقة أمرها على خلافه وأصدق عليها ما قدمه من قبل من «زهو الأبوة من منجب يفاخر إلخ .. » . «وهذا صدق لاريب فيه لقول الله سبحانه وتعالى : «اعلموا إنما الحيوة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم »

يدانى لراها ثرى مكة
ويقرب فى الطهر من يثرب

وقد مر التعليق على هذا :

إذا ما رأيتهمو عندها
يموجون كالنحل عند الربى
رأيت الحضارة فى حصنها
هناك ، وفى جندها الأغلب

فى هذا البيت جهد عمل . وجواب الشرط سياقه غير صحيح الانسجام مع فعل الشرط الذى تقدم وما فيه من صورة الموج ودفيف النحل ودويه . فكأن قوله «وفى جندها الأغلب » أراد الشاعر أن يحدث به فى البيت ما يرد على الصورة بعض التوازن . والقافية قلقة .

ثم كأن شوقيا سئم هذا التفاؤل البارد اللباقة شيئا ما فرجع إلى ماكان فيه من مواجهة

وخلتُش ظُفر الزمان الوجو
ه وغيّض من بشرها المعجب

وكأن الشاعر ههنا يتابع مذهب شكسبير فى الذى عرضه من أطوار الحياة من عند الطفل إلى الهرم المتهدم بلا سمع وبلا بصر وبلا أسنان وبلا كل شئ :

وغال الحداثة شرخ الشبا
ب ولو شيّبتْ المردُ فى الشيب
سرى الشيب متئدا فى الرءو
س سرى النار فى الموضع المعشب

التشبيه مراده منه واضح ولكنّ فى لفظه قصورا ، لأن النار تسرى فى العشب اليابس وهو الهشيم ، أما الموضع المعشب فقد تسرى فيه ، وقد لا تسرى لجواز وجود عمق الماء فيه .

حــريقٌ أحــاط بخيــط الحيــا
ة تـعجّبت كيـف عليهم غبى
ومـن تـطـلـهـر الـنـار فى داره
وفى زرعــه منهــمو يُــرْعب

فى هذين البيتين عمل وكد مُوهنا هما ، وفى قوله « وفى زرعه منهم » نوع من سذاجة ، إذ لا يخفى أن المدارس قد أبعدتهم عن الفلاحة والزرع . والمعنى كله كأنه شرح وتفريع من قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيبا » والزيادة عليه لا تستطاع . وقد أحسن شوقى ختام القصيدة أيما إحسان إذ قال :

قـد انصرفوا بـعـد علم الكتا
ب لبابٍ من العلم لم يُكْتَب

ضبطها ــ أعنى يُكْتَب ــ بالبناء للمجهول ، فإن كان هكذا سمع من شاعره فإن له وجها أى لباب مما لا يُسَطَّر ويكتب . ويجوز أن يجعل مبنيا للمعلوم أى لعلم لا يَكْتُب ولا يقرأ ، وهو علم التجارب الحلوة والمرة . وبعد هذا البيت ثلاثة أبيات فى متنهن بعض الوهى نضرب عنهن ونخلص إلى الأبيات الثلاثة اللواتى بهن حسن المقطع ، وأولهن بيت سار وفق فيه الشاعر إلى حكمة بالغة :

وكـم مـنـجب فى تـلقى الدرو
س تـلقى الحيـاة فـلم يـنـجب
وغـاب الـرفـاق كـأن لم يكن
بهم لك عــهــدٌ ولم تصــحب

كاف الضمير ههنا يمكن أن نحس فيها أن الشاعر جرّدها من نفسه ، فعلى أنها للمخاطب هى متضمنة لمعنى المتكلم وروحه . وفى البيت رنة أسى وشجن ، من ذكرى عهد مضى ، وشىء من الرثاء للنفس :

إلى أن فــنوا لــلّــةً لــلّــةً
فــنــاء السراب على السبسب

هكذا الحياة . وحسبنا هذه الأمثلة الثلاثة من هذا الشاعر العظيم فى هذا المجال نستكمل بها ماسبق ذكره من الحديث عن معاصره العظيم بلا جدال حافظ إبراهيم .

وإن تأريخ الشعر العربى فى هذه اللغة الميمونة القديمة الحية يعرض أمثال أكناف سلسلة الجبال الشم من قممه المتفاوتات بينهن ضروب ضروبهن أودية ووهاد ونجاد . والبارودى أعلى قمم عصرنا هذا الحديث إلى يومنا هذا . ورب قوم يسمونه رائد النهضة يحسبون أنهم هم النهضة وهو ماكان إلا رائدا لهم . كبرت كلمة تخرج من أفواههم إذ أكثر ماجاء بعده ، إلا ماكان من أمر حافظ وشوقى وجيل مرافق ولاحق بهم ، أكثر ماجاء بعده ، انهيار لا نهضة . شوقى وحافظ قمتان رفيعتان مكانهما شاهق ولكنه دون مكان البارودى . ومع شوقى وحافظ قممٌ دونهما شيئا ، وبعد ذلك ضروب من ربوات وربود وسفوح وأخياف وقيعان وغماليل . وقد كان العقاد رحمه الله صخرة عالية عاتية إلا أن هجمته فى الديوان وهجمات من المعاصرين له الذين اقتدوا به أو ناصروه على شوقى وحافظ يعتدون عليهما بالزلات وينكرون المحاسن مهدّت لكثير من الغثاء الذى يزعم أنه تجديد وهو طريق ذو انحدار إلى درك مفزع وجرف هار ، ومتى التفتنا إليهما من حافته المخزنة المرهوبة أحسسنا بعزاء ورجاء .

رحم الله شوقيا وحافظا وجزاهما عن الكنانة أمة العروبة الكبرى وجزاها عنهما خيرا . والحمد لله من قبل ومن بعد وصلى الله على سيدنا محمد سيد الأولين والآخرين وعلى آله وصحبه أجمعين وسلم تسليما كثيرا .

تشوق وحافظ

وأوليات التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة

عبد العزيز المقالح

تميزت سنوات النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى مصر على الصعيد الأدبى بكونها سنوات الجدل مع الأسلاف على ضوء المعارف الأدبية والفكرية الوافدة . وبالرغم من اتساع مساحة الجدل وتنوع دلالاته وصيغته واستمراريته حتى الآن فإنه قد كان فى بدايته ، وقبل أن تتعدد الأساليب والمصادر وتتكاثر التفاصيل وتتعدد المخاوف ، أكثر واقعية وقدرة على تمثل العلاقة بين القديم والجديد ، وأكثر قدرة على أن يؤثر تأثيرا عميقا فى إنجاح المحاولات الرامية إلى هدم الهوة القائمة بين الواقع والعصر . وقد تخلف لنا من ذلك الجدل الذى شارك فيه يومئذ المحافظون والمستنيرون على السواء ـ تركة طيبة مانزال نسترجعها باحترام عميق ، ونقف إزاءها بإجلال أعمق ، فقد شكلت بكل أصواتها وأصدائها المدخل الطبيعى إلى العصر . وقد أثبت الجانب الموضوعى من ذلك الجدل الضرورى والمفيد مع الأسلاف أن الخصام مع التراث ، أو التنكر له ، أمر مخالف لطبيعة الحياة والبشر ، كما أن الخصام مع الجديد والتنكر له لايقل مخالفة لطبيعة الحياة وللطبيعة البشرية ، إن لم يكن أكثر خطورة . وإذا كان ذلك الجدل قد نجح إلى حد ما فى مجال الإصلاح الدينى من خلال المواقف المميزة لرفاعة الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبى إلى حد كبير فى هذين المجالين ، فإنه قد تعثر فى مجال السياسة والاجتماع،وفى مجال التطور العلمى ؛ وهى مجالات كان أحد أعلام هذا الجدل ، وهو رفاعة الطهطاوى ، يؤكد ضرورتها حين قال :

« البلاد الإفرنجية بلغت أقصى مراتب البراعة فى العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة وأصولها وفروعها ، ولبعضهم نوع من المشاركة فى بعض العلوم العربية ، وتوصلوا إلى فهم دقائقها وأسرارها ، غير أنهم لم يهتدوا إلى الطريق المستقيم،ولم يسلكوا سبيل النجاة ، ولم يرشدوا إلى الدين الحق ومنهج الصدق . كما أن البلاد الإسلامية قد برعت فى العلوم الشرعية والعمل بها وفى العلوم العقلية ، وأهملت العلوم الحكمية بجملتها ، فلذلك احتاجت إلى البلاد الغربية فى كسب مالا تعرفه وجلب ماتجهل صنعه ؛ ولهذا حكم الإفرنج بأن علماء الإسلام إنما يعرفون شريعتهم ولسانهم ، يعنى مايتعلق باللغة العربية ، ولكن يعترفون لنا بأنّا كنا أساتذتهم فى سائر العلوم وتقدمنا عليهم »(١)

يتحدث الطهطاوى هنا بحذر شديد عن تطور الآخرين ، وتخلف أبناء جلدته من العرب المسلمين ، وعن ضرورة أخذهم بكل الأسباب التى تجعلهم يتوصلون إلى معرفة العلوم وفهم دقائقها وأسرارها ، ويضيفون إلى « الطريق المستقيم » و« سبيل النجاة » مايحمى استقلال بلادهم،ويؤدى بهم إلى تقبل شروط الحياة الجديدة كاملة غير منقوصة . ومايحقق النبوءة التى أطلقها الأفغانى بعد ذلك ، وهو الرائد الذى جمع بين صفة العالم والثائر وبين الفقيه والمفكر ، وهى النبوءة التى تقول : «إن هذا الشرق ، وهذا الشرق لايلبث

طويلا حتى يهب يوما من رقاده، ويمزق ماتقنع وتسربل به هو وأبناؤه، من لباس الخوف والذل، فيأخذ فى إعداد عدة الأمم الطالبة لاستقلالها، المستنكرة لاستعبادها».

إنها اصوات جليلة تلك التى ارتفعت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، لتوقظ النائمين وتنبه أشباه الموتى، وقد أدت تلك الأصوات دورها التاريخى فى مجال الدعوة إلى الإحياء وفى مجال التحريض إلى النهوض الروحى والفكرى، وقد أشبه الدور الذى اضطلع به الإحيائيون والنهوضيون – إذا جاز الوصف – دور رجال النهضة الأوروبية الذين دخلوا فى حوار مع الماضى وتراثه المتقدم عن الحاضر لتكون العودة وسيلة لتحديد الحاضر وليس للذوبان فى ذلك الماضى، أو الاكتفاء باحتذائه، وإنما ليكون القاعدة الأساس للانطلاق والتجاوز. وقد كان البارودى – قبل شوقى وحافظ – هو بانى هذه القاعدة وواضع لبناتها الأولى فى مجال الشعر العربى، وهو جدير بما نعته به نقاد الشعر العربى الحديث الذين أفاضوا فى الإشادة بدوره الإحيائى الجليل، «ولدينا فى ميدان الشعر أروع نموذج لعملية الإحياء هذه متمثلا فى شخصية محمود سامى البارودى وفى شعره؛ فقد عكف وهو بعد ضابط صغير حديث التخرج على قراءة مجاميع الشعر القديم، وبخاصة ديوان الحماسة، واطلع بذلك على أروع النماذج الشعرية المختارة من التراث الشعرى، واستظهرها ثم انطلق يغنى ويعبر عن أزماته الخاصة والعامة، فإذا هو صوت متميز النبرة بالقياس إلى من سبقوه من الشعراء. وقد نجح البارودى فى أن يستغل كل إمكانيات الشعر القديم، فلفت بذلك الأنظار إلى قيمة هذا الشعر سواء بما أنشأه من قصائد أو بما جمعه وقدمه للناس من «مختارات» ذلك الشعر. وفى غمار هذه المحاولة عادت إلى أسماع الناس أصوات قديمة متميزة النبرة، خلال ماشاع فى تلك الفترة من مبدأ «المعارضات» على يد البارودى نفسه، وأيدى من ساروا على نهجه، حتى الجارم، وليست هذه المعارضات – فى مدلولها – إلا استعادة واستيحاء لقطع عزيزة من تراثنا الشعرى»[٢].

لقد كان واضحاً – يومئذ – أن مصر فى بداية مرحلة من مراحل التحول الحضارى والتاريخى. وكان لابد أن نصنع هذه المرحلة رجالها وأن تخرج من بين المبدعين والمثقفين من يقود التحول ومن يبشر بالجديد القادم، ويسعى إلى اختراق التقاليد والمفاهيم المتحجرة، والمقاييس التى طال أمدها، ولم تعد صالحة للبقاء ولاشك أن مظاهر التخلف فى شتى شئون الحياة الفكرية والأدبية قد عاقت هؤلاء القادة والرواد المستنيرين ووقفت على جوانب الطرقات، وفى منتصفها، ترميهم بشتى التهم؛ الأمر الذى جعل الإحياء فى مجال الشعر يقتصر على الإحياء اللغوى والبلاغى، وقصر التجديد على المضمون، وجعل التكرار والمتابعة فى اقتفاء الشكل التقليدى قاعدة لايمكن الخروج عليها أو إغفالها. وبدأ الجهد الإحيائى إلى مطالع هذا القرن وكأنه محاولة استلهام الماضى البعيد والتغنى بأمجاده ومفاخره، واسترجاع الحافل من ذكرياته، فجاءت المحاولات التى تلت ظهور حركة الإحياء مقصورة على إبداع القصيدة وليس الإنسان، وعلى إبداع الأسلوب وليس إبداع السلوك، وتحدى المظاهر وليس تحدى الاعماق – أعماق الروح والعقل. وفى هذه الحدود تكون تجربة الإحياء فى الشعر قد نجحت وفشلت؛ نجحت من حيث العودة إلى الماضى لاستلهام النماذج الخالدة من التراث الشعرى، وفى تجديد الأساليب البلاغية والتعبيرية، فى حدود ما كان قائما قبل عصور الانحطاط. وفشلت من حيث إن الجدل مع التراث الشعرى قد اقتصر على الاحتذاء وعلى إيجاد مبرر لتكراره وتقليده إلى إغنائه وتطويره بالتجاوز وبالتلاحم غير المكرور، وبالاقتراب معه وبه من روح العصر، لا لأشياء العصر ومنجزاته السطحية.

وإذا كان واقع التخلف الاجتماعى والسياسى قد أعفى شعراء الإحياء ورواد القصيدة المعاصرة من تبعة هذا الفشل، واحتسب لهم الزمن دورهم الرائد فى العودة إلى الينابيع والاتصال بالجذور، فإن الأجيال التى أتت بعدهم هى التى تتحمل أكبر تبعات الفشل؛ فقد ارتضت قانعة مطمئنة بالمضى فى تكرار نفس المسار، حتى بعد غياب العقبات التى اعترضت سبيل الرواد وحالت بينهم وبين الإبداع الحقيقى الشامل. لقد خلبت مكانة شوقى الشعرية ومابلغه من الشهرة والمجد أفئدة عشرات الشعراء من الأجيال اللاحقة، وأوصد الإعجاب البالغ بمكانة شوقى – وليس بشعره – منافذ الخلق، فساد التقليد أوكاد، وتحولت الإرهاصات بالتحول والنهوض إلى محطات عقم وإجهاض.

لقد ذهب شوقى إلى فرنسا، واكتشف وهو فى مونبلييه أو باريس – كما قال وكما سنعرض له فيما بعد – أن الشعر أرفع من أن يسقط فى مهاوى المديح، لكنه عاد من فرنسا ليكون أشهر شعراء المديح فى العصر الحديث. وفى فرنسا أيضا كان شوقى قد اكتشف أن القصيدة الغنائية ليست كل الشعر، وبدأ يكتب أولى محاولاته المسرحية، لكنه تخلى عن محاولته الأولى. وتحول بعد عودته إلى الوطن من شاعر باحث عن التجديد إلى شاعر محافظ، وقد ساعد ذلك التراجع الخائف كل المتعصبين الذين يرون فى كل جديد غزواً فكريا أجنبيا، يسىء إلى التراث، ويشوه الشعر، ويقضى عليه، ويفصل الأجيال عنه؛ وهى تهمة ماتزال تتنفس بيننا حتى هذه اللحظة. وهى لاتتنافى مع روح العصر واحترام التراث وفهمه وحسب، وإنما تتنافى مع التراث نفسه؛ فقد حملت إلينا صفحاته المشرقة أخصب محصلات الصراع التى عرفها الأدب العربى والشعر العربى بين المحافظين والمجددين. وهو الصراع الذى بدأ مع ظهور الإسلام وبلغ ذروته الرفيعة فى أواسط العصر العباسى، حين بدأت الحياة تشهد أشكالا أدبية أكثر توافقاً مع روح العصر. وأنتقل التمرد من المضامين إلى التمرد على الشكل وإلى بقية أساليب التعبير الأخرى، وشهدت الأوزان والعروض تغييرات، تكاد تقترب كثيرا من هذه التغييرات التى شهدتها الحياة الأدبية فى الثلث الأخير من هذا القرن، بعد ظهور حركة الشعر الجديد.

وبعد هذا المدخل القصير، هل نستطيع أن نتخيل وضع الحياة الأدبية والفكرية فى مصر أولا، وفى بقية الأقطار العربية ثانيا، لو أن ذلك الانبعاث الذى اتضحت معالمه فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر قد استقامت أصوله، ولم تعترضه شتى العوائق

والمثبطات ، أو هل كان أمر الخلاف السائد بشأن تجديد الشعر ـ على سبيل المثال ـ سيأخذ طابعه الراهن ويكتسب نفس الحدة الراهنة ؟ وهل كانت قضية التجديد التى لم تستقر بعد على حال ستدخل كل هذه المراحل وتصْنع كل هذه التعرجات والمنحنيات ، وتواجه كل هذا القدر من التخبط والحيرة ، وتزدحم بكل هذا الحشد المتناقض والمتنافر من الشعراء وأدعياء الشعر من المجددين وأعداء التجديد ؟؟ إنها مجرد أسئلة جئت بها فى آخر هذا المدخل ، لاللبحث عن جواب وإنما للتعبير عن خيبة الأمل فى حركة الإحياء والنهوض ، تلك الحركة التى كان مقدراً لها ومطلوباً منها أن تضطلع بدور التعبير عن مطامح الحياة العربية ، وعن الانتصار للتجارب الحضارية الأكثر تركيبا وتعقيدا . وهى ـ أى هذه الأسئلة ـ اعتراف بأن وضع الشاعر العربى يختلف عن وضع الشاعر فى أوروبا ، وفى بقية المجتمعات المتقدمة ، بسبب الوجود الاستعمارى الذى مد شباكه على المنطقة العربية ، ثم بسبب الخوف الذى تركه هذا الامتداد الغريب نحو الجديد الوافد ، وبسبب عوامل التجزئة القومية ، وهى نفسها من صنع الاستعمار .

ومن هذا كله تتحدد ملامح الإشكال الحضارى العربى على كل المستويات ؛ وهو إشكال نابع من الاهتمام بالجديد والتجديد،ومن الخوف منها فى ذات الوقت ، ونابع كذلك من الحيرة فى حقيقة كون الإنسان العربى لايستطيع أن يصير أوروبياً ، ولا يستطيع أن يبقى شرقياً ، فهو فى الأدب ـ على سبيل المثال ـ لايستطيع أن يتمثل الأساليب والطرائق الأدبية الأوروبية ، ولايستطيع أن يحافظ أو يكتفى بالأنماط الأدبية العربية الموروثة ، ولاهو كذلك استطاع ـ حتى الآن ـ أن يقدم صيغة حديثة ومقبولة يمتزج فيها التراث والمعاصرة ، صيغة لاتكون توفيقية أوكما يقال « تلفيقية » ، تجمع بين الجمود والطفرة ، وبين الخوف والشجاعة ، وإنما هى صيغة واقعية وتراثية مستمدة من أحداث التراث ـ تضع حدا للانفصام القائم بين ماهو قديم وجديد ، بين ماهو تراثى ومعاصر ؛ صيغة تسعى من خلال الممارسة ذاتها ، لا من خلال الدراسات والأطروحات النظرية، إلى تحقيق الوجود الحضارى للإنسان العربى الجديد ، ابن هذا العصر الراهن المتعين وليس ابن أى عصر آخر أتى أو سوف يأتى .

٢ – بين شوقى وحافظ :

ولد أحمد شوقى عام ١٨٦٩ م وولد حافظ إبراهيم عام ١٨٧٠ . كان الفارق بينهما فى الميلاد عاماً واحداً ، وقد مات حافظ عام ١٩٣٢ ثم تبعه شوقى فى نفس العام وكان الفارق بينهمافى الموت بضعة أشهر . ولم يكن التلازم أو التقارب بين الشاعرين الكبيرين فى سنوات الميلاد والموت وحسب وإنما كان التلازم والتقارب بينهما فى طبيعة النشاط الذهنى الذى اختاره كل منهما بعيدا عن الآخر وهو الشعر . وفى اختيار ظروف مصر لهما ليكونا صوت الوجدان الوطنى ، وليكون شعرهما التعبير عن الهيجان والتوثب القومى على مدى أربعين عاما ، كُلٌّ فى حدود موهبته ، وفى حدود قدرته على الخروج من تحكم البيئة والضغوط السياسية والجمود الموروث .

وقد كان لهذا التلازم بين الشاعرين تأثير غير عادى على الدارسين وعلى غيرهم من عشاق الأدب والشعر ، سواء فى مصر أو فى غيرها من الأقطار العربية ، حتى أصبح من الصعب أن يذكر اسم شوقى دون أن يضاف إليه حافظ والعكس . وأصبح الشاعران وكأنهما اسم واحد لشىء اسمه الشعر فى مصر . وكان هذا التلازم سببا فى ظهور عشرات الدراسات المقارنة بين هذين الشاعرين الكبيرين ، لكن معظم المقارنات التى يحلو لبعض الدارسين إقامتها بين شاعرين أو أكثر فى وجه أو أكثر من وجوه التشابه لاتخلو من أخطاء ، والاتجاه نحو المقارنات فى الأدب العربى الحديث نزعة تقليدية تعود إلى عصر المماثلات والموازنات بين الشعراء . فالدراسات الحديثة تؤكد أن لكل شاعر طابعه الخاص وخصائصه التى لايشاركه فيها مخلوق سواه ، فضلا عن قدرته الخاصة فى النظر إلى الأشياء وفى استنطاق واستخلاص الخبرات المختلفة فى الحياة . وقد تباينت وتعددت الفوارق بين الشاعرين المتزامنين فى العصر ، شوقى وحافظ ، وحين كانت هذه الفوارق تتقارب وتتوازى فإنما لكى تؤكد التمايز بين الطابعين المختلفين فى خصائصهما الفنية ، وفى كثير من الأحيان الموضوعية . وحتى حين نرى فى اتحاد أو تماثل المواضيع المتشابهة كالرثاء ومهاجمة الاحتلال أو التحريض عليه،فإن أساليب التناول تختلف ، التعابير والصور تختلف ، حتى الكلمات نفسها تختلف ، مما يؤكد أن لكل شاعر من الشاعرين لغته الخاصة به ، ومفرداته القريبة من نفسه ومن طريقة تفكيره . وبالرغم من كون اللغة عند الشاعرين لغة تراثية ناتجة عن قراءة الشعر القديم وإطالة النظر فى طريقة بنائه ، وبالرغم من وحدة المصادر : أبو نواس ، البحترى ، أبو تمام ، المتنبى ، المعرى ، ابن زيدون ، فإن لكل شاعر منهما قدرته على التأثر وعلى تمثل اللغة وإعطائها من نفسه ، ثم إغنائها أو إفقارها طبقا لحجم الموهبة ، وصدق المعاناة ، واتساع أو انحسار ثقافة الشاعر .

وقد كان أحمد شوقى ـ بلا أدنى ريب ـ أقدر من رفيقه ومعاصره حافظ إبراهيم على الاقتراب بالشعر من روح العصر ، وكان أكثر منه قدرة على المزج بين ما ورثه عن الأسلاف من أساليب بلاغية وما قدر على استيعابه من المفاهيم الجديدة ، وإذا كانت الدراسات النفسية الحديثة تلح على إثبات أن بعض الأفراد يولدون باستعدادات خاصة فإن شوقى قد ولد أكثر استعداداً من رفيقه حافظ ، ليكون شاعراً . ولا دخل هنا للبيئة المترفة أو البيئات الجديدة التى تنقل الأول بين ظهرانيها . صحيح أن العلاقة بين الفرد والمجتمع بمعناه الواسع ـ وهى علاقة تقوم على تبادل التأثر والتأثير ـ تترك بصمات واضحة فى وعى الفرد ، وتسهم إلى حد كبير فى بناء شخصيته وبلورة مقوماتها ، إلا أن الاستعداد الخاص ، وهو ما يسمى بالموهبة حيناً وبالعبقرية والتفرد أحيانا أخرى ، يلعب دورا رئيسيا فى التكوين الجوهرى للفرد ، وفى تزويده بقدر من الحضور الخصب فى أى مجال من المجالات ، وفى جعل نفس الموهوب أو العبقرى فى حالة يقظة دائمة صوب أسئلة الحياة المختلفة ، لكى يختار منها الأهم فالمهم ، مع تجاوز العادى والمألوف . وليس فى هذا الموقف المنصف لشوقى مايسىء أو ينتقص من قدر حافظ . وقد كان هو أول معاصرى شوقى اعترافا بالفارق بينهما ، بالرغم من الدسائس

والتعصب والمحاولات المختلفة لتحويل حياة الشاعرين إلى ميدان صراع هائل وحروب لا تتوقف .

إن التجرد من التعصب ، ومحاولة الخروج من دائرته الضيقة حلم بعيد المنال فى كل عصر ، وهو فى عصرنا أبعد منه فى كل العصور . وخطر التعصب لا يقف عند حد الإعجاب المبالغ فيه لشاعر ما أو سياسى ما ، أو رجل دين ما ، وإنما الخطر الحقيقى أن يستقطب المتعصب خلفه عددا من الأنصار والأدعياء ، الذين يتحولون مع مرور الوقت إلى جمهور غوغائى يفسد دنيا الأدب والسياسة والفن ، ويصيبها بكارثة لا تفتأ تحرق وتدمر حتى تذهب بالآثار العظيمة التى تركها الأديب أو السياسى أو الفنان . وهذا ما كاد يحدث مع المتعصبين للشاعرين شوقى وحافظ ، حينما انحرف التعصب من الحديث عن القضية الكبرى للشاعرين إلى « قضية » أخرى ليست قضية أساساً ، وهى قضية أيهما أكبر من صاحبه وأيهما أشعر من الآخر .

وأسوأ ألوان التعصب وأشده خطرا ذلك الذى يتسلل إلى مناهج البحث وأساليب الدراسة العلمية ، وحين يسيطر الانحياز على ضمير الباحث ، فيتحول جهده العلمى إلى نشاط عبثى لا جدوى منه ، إلى مجموعة من الأحكام المعتسفة الخاضعة لنزوات النفس ولمشاعر الإرضاء والإسخاط دون حق ، وبلا مراقبة للنفس أو عتاب لما يصدر عنها من تعصب أو انحياز ، يبعدها عن مقام تلك النفوس التى تنظر إلى الأشياء والأشخاص من خلال منظار العدل والإنصاف ، وتخضع كل استنتاجاتها لمنطق العقل والتحليل . وإذا كان قد نال الشاعرين فى حياتهما الكثير من أذى التعصب فإن التعصب والتنافس من حولهما قد تزايد بعد أن صارا فى ذمة التاريخ . وقد انتقل هذا التعصب فى أحيان كثيرة إلى قاعات البحث ، وإلى الدراسات الجامعية ، وظهر بين الباحثين وأساتذة الجامعة من يتعصب لأحدهما على حساب الآخر تحت ستار البحث العلمى والدراسات المنهجية . ولعل المرحوم الدكتور طه حسين فى كتابه (حافظ وشوقى) أقرب الدارسين إلى الموضوعية فى أحكامه على الشاعرين الكبيرين ، وما يزال أبعد الدراسين عن دائرة التعصب ، وليس أدل على ذلك من هذا التعريف الذى يتناول التكوين الثقافى للشاعرين ومدى قرب طبيعة هذه الثقافة أو بعدها عن الجديد والتجديد ، ومدى قدرة كل منهما على إعادة تشكيل التراث والاستفادة من معارف العصر . يقول طه حسين عن حافظ إبراهيم :

« فأما طبيعة حافظ فيسيرة جدا لاغموض فيها ولاعسر ولا التواء ، وهذا اليسر هو الذى يحببها إلينا وهو الذى يجعلها فى الوقت نفسه فقيرة قليلة الحظ من الخصب والغنى ، حافظ تلميذ صريح للبارودى قلده منذ نشأته ، ثم تشجع فقلد المتقدمين الذين كان يتأثرهم البارودى نفسه . وكما كان علم البارودى بالأدب محدوداً ، لايتجاوز الأدب القديم يحفظه وقلما يفقه عميقه ، فقد كان علم حافظ محدودا كذلك ، كان حافظ يلم بالفرنسية ولكنه لم يكن يتقنها لانطقاً ولافهما . ستقول ولكنه ترجم البؤساء واشترك فى ترجمة كتاب فى علم الاقتصاد مع صديقه مطران . وهذا حق فقد ترجم البؤساء ، أو مقدارا من البؤساء ، ولكن فى أى مشقة وجهد . رحم الله حافظاً لقد لقى فى ترجمة البؤساء عناءً عظيما ، عناء فى استشارة المعاجم ، وعناءً فى الصيغة العربية نفسها . وكثيراً ما كان حافظ يعجز عن فهم فكتور هوجو فيقيم نفسه مقامه ويعوضنا من معنى الكاتب الفرنسى لفظه هو بما فيه من جزالة وروعة . أما كتاب الاقتصاد فسل صديقه مطران ينبئك بالخبر اليقين . لم يستفد حافظ إذاً لأدبه وشعره من اللغة الفرنسية شيئا يذكر . فهو غير مدين لأوروبا بشىء من أدبه . ثم لم يكن حافظ فقيها بالأدب العربى إذا توسعنا فى معنى الأدب . لم يكن يحسن علوم العرب ولافلسفتهم ، بل لم يكن يعرف من هذه العلوم والفلسفة شيئا . إنما كانت ثقافته من كتاب الأغانى ودواوين الشعراء . وكان يفهم الأغانى والدواوين بقدر مايستطيع ، فيصيب كثيرا ويخطىء أحيانا . ويكفى أن تقرأ مقدمة ديوانه لتراه يزعم أن السفاح قد أفنى أمة بأسرها لبيتين من الشعر قالها « سديف » لتعلم إلى أى حد بلغت ثقافة حافظ ، فلم يفن السفاح أمة ، وإنما نكل بالأسرة الأموية تنكيلا شديدا ، لم يفنها ولم يبدها . ولكن حافظا كان يظن فى أول هذا القرن أن إفناء الأمويين إفناء لأمة . غنيت ذاكرة حافظ ولكن عقله ظل فقيرا فاعتمدت شاعريته على الذاكرة من جهة وعلى الحياة المحيطة به من جهة أخرى . استمد موضوع شعره من هذه الحياة واستمد صورة شعره من تلك الذاكرة . وكانت ثقافة حافظ العقلية محدودة فلم ينفذ عقله إلى طبائع الأشياء ولم يصل إلى أسرارها ، فعجز عن إجادة الموضوع ، ولكن ذاكرته كانت قوية جدا ، وكان حظه من الحفظ غريبا ، وكان قد ابتكر لنفسه سليقة عربية ، أوقل سليقة أعرابية، فأتقن الصورة وبرع فيها ، وكان أقرب تلاميذ البارودى إلى البارودى . تجد هذا الشعور حين تقرأ الفنون الشعرية التى برع فيها حافظ ، وحين تقرأ رثاءه وشكواه للزمان وتصويره للسياسة والاجتماع . لن تجد فى هذا الشعر عمقا وإن حللته وأخرجته من صورته الرائعة فلن يترك فى نفسك أثرا ، ولكنك واجد فى صورته نفسها وفى الألفاظ التى يتخيرها الشاعر وفى الأسلوب الذى يلائم به بين هذه الألفاظ ، ما يملأ نفسك لوعة وحزنا وحبا وإعجابا . كانت نفس حافظ بسيطة يسيرة لا حظ لها من عمق ولاتعقيد ، وكانت هذه الخصال نفسها محببة إلى الناس مؤثرة فيهم . وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة فأحبوه كما أحبوا مصدره وأعجبوا به كما أعجبوا بينبوعه . ولما كانت نفس حافظ فى جوهرها نفساً مصرية كانت قطعة من هذه النفس المصرية الإسلامية التى تجد بساطتها وسذاجتها فى كل أثر من آثار المصريين المسلمين ، فلم لايحبها الناس ، وإنما ينظرون فيها إلى صورهم تعكسها مرآة صافية وضيئة نقية لايشوبها صدأ ولايغشاها غبار . »(٣)

تلك هى طبيعة حافظ كما صورها طه حسين عن قرب ، ومن خلال معايشة ومتابعة خالية من التعصب والتعميم . وهى صورة تحبب إلينا حافظا الإنسان ، حافظاً البسيط واليسير ، ولكنها لاتكاد تعثر سوى على اليسير جدا من ملامح الشاعر المجدد . وهذه هى صورة شوقى كما رسمها طه حسين من نفس الموقع :

« أما طبيعة شوقى فشىء آخر . معقدة ينبئنا شوقى نفسه بتعقيدها . فيها أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من الشركس . التقت كل هذه

الآثار ومافيها من طبائع واصطلحت على تكوين نفس شوقى فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة وأنآها عن السذاجة. وهى بحكم التعقيد خصبة كأشد مايكون الخصب،غنية كأوسع مايكون الغنى. ثم لم تكد هذه النفس الخصبة الغنية المتوقدة تتصل بالحياة حتى لقيت من أحداثها وتجاربها ومن كنوزها وغناها مايزيدها خصبا إلى خصب وثروة إلى ثروة. كان شوقى يحسن التركية وكان متقنا للفرنسية قد برع فيهانطقا وفهما. وكان فى أول أمره كثير القراءة حريصاً على الفهم، فقرأ كثيراً وتمثلت نفسه ما قرأ وما فهم، وانضم إلى هذه العناصر... عنصر جديد هو العنصر الفرنسى الذى عمل فى عقله وخياله ومزاجه كله. ونمت العناصر الأخرى بالقراءة وبالحياة. عاشر شوقى العرب فى شعرهم وأدبهم فعظم حظه من العربية وعاشر الترك فى حياته اليومية واتصل بهم أشد الاتصال فعظم العنصر التركى فيه. ولسوء حظ الأدب الحديث لم يعاصر شوقى قدماء اليونان كما عاشر قدماء العرب ولو قد فعل لأهدى إلى مصر شاعرها الكامل.

كان شوقى فى أول أمره مثقفاً يحب الثقافة ويشتد فى طلبها والتزود منها، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين يسيرون فى الدرس والتحصيل على غير هدى، ولاسيما حين يدرسون فى أوروبا، لا يقرأون من الأدب الفرنسى إلا ما لابد للرجل المثقف من قراءته من هذه الآثار العليا التى فرضت نفسها على الناس فرضا، فأما التأنق فى الثقافة والتماس الترف فى الأدب فلا حظ لهم فيه. وكذلك كان شوقى حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضى. إذا ذكر الشعر الفرنسى ذكر «لامرتين» وبحيرته التى ترجمها إلى العربية، أو ذكر «لافنتين» وأساطيره التى قلدها فى العربية، وإذا ذكر الفلسفة ذكر «جول سيمون». ومن المحقق أن آثار لامرتين ولافنتين آيات فى الأدب الفرنسى وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها، ولكنك لاتلاحظ أن شوقى يذكر «بودلير» أو «فرلين» أو «سولى بريدم» أو «مالرميه» من الشعراء الفرنسيين، ولاتراه يذكر «تين» أو «رينان» أو «برجسون» من الفلاسفة. ذلك لأنه لم يكن يسير فى ثقافته على هدى،وإنما كان يأخذ من الأدب الفرنسى أيسره وأدناه إلى متناول اليد. وكذلك كان تجديد شوقى متأثرا بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أى أنه يتأثر بالقديم الفرنسى أكثر مما كان يتأثر بالجديد، ولو قد اتصل شوقى بالمجددين الذين عاصروه فى شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبلا أخرى. ولكنه لم يفعل، ولكنه لم يطلق لطبيعته على ماهى عليه حريتها بل قيدها وردها كارهة تتأثر فى إنتاجها الأدبى بسياسة العصر حينئذ وماكان يحيط به من الظروف. ولو قد أطلقها، أو أرسل لها العنان بعض الشىء لغيرت حياة الشعر العربى الحديث.»[٤]

كان طه حسين رقيقاً وعنيفا مع الشاعرين المتزامنين شوقى وحافظ، ولم تخرج به رقته كما لم يخرج به عنفه عن دائرة الموضوعية، وكان فى رقته بعيداً عن اللين والمداهنة اللذين أظهرهما أنصار شوقى وحافظ، أمثال الدكتور الحوفى والدكتور الكيالى[٥]، كما كان فى عنفه بعيداً عن نزق الخصوم وشططهم، أمثال الأستاذ العقاد؛ فطه حسين يوزع رقته على الشاعرين بالتساوى، وهو إذ يعنف على شوقى ويشتد فى قسوته، فذلك لأن شوقى أجهض الشاعر الكبير فى نفسه، وأهمل ثقافته الواسعة، ولم يستفد مما أتيح له من وسائل الثقافة العربية والأجنبية، بعكس حافظ الذى بذل من المحاولات ماجعله يطاول شوقى رغم قلة الزاد،ويزاحمه تاريخيا فى الاسم، وإن لم يصل إلى مستوى قامته الكبيرة.

وقد حاول طه حسين ـ ولكن فى حدود ـ تعويض حافظ إبراهيم عن قصور الشاعرية بالحديث عما أسبغه عليه الشعب من عطف يعوض مافاته من حياة القصور ومن رعاية الملوك،وماعاناه فى بداية حياته من ألوان الحرمان. يقول طه حسين:

«هو ذا صديق الشعب كله، صديق الفقراء والأغنياء وأوساط الناس، صديق العلماء المستنيرين وصديق غيرهم من الذين لاحظ لهم من ثقافة، أو ليس لهم من الثقافة إلا حظ ضئيل، تراه فى كل بيئة وتراه فى كل مكان، تراه فى حديقة الأزبكية يقرض الشعر وتراه فى الشوارع يماشى أصدقاءه باسم الثغر مشرق الوجه مظلم النفس ضاحكا مما يحزن ومما يسر.»[٥]

وربما أدرك طه حسين أن فى هذه الإشارة وغيرها ماقد يغضب شوقى فى عالمه الآخر، وماقد يضعف موضوعية الموقف غير المنحاز، فانطلق يصور خوف حافظ وفقدانه حرية التعبير الصريح عن آلام الشعب بعد أن فقد بؤسه، واغتنى بعد فقر واطمأن بعد اضطراب، فقد صار حافظ موظفا والموظفون فى مصر ـ كما يقول الدكتور طه ـ «عبيد مهما تكن الحكومات القائمة، يجب أن يقدروا لأرجلهم موضعاً قبل الخطو وألا يقولوا إلا بمقدار». وطه حسين وهو يتحدث عن فترات الصمت والمسايرة فى حياة الشاعرين لايشبه حافظاً فى عهده الأخير كما يفعل غيره من الدارسين بعهد شوقى فى القصر، ولكنه يعكس الموقف فيشبه حالة شوقى فى القصر بحالة حافظ فى الوظيفة حين يقول: «شوقى إذن كحافظ يوم نفى إلى دار الكتب،ربة شعره سجينة، ولكنها سجينة فى قفص ذهبى هو القصر، تتغنى ولكن بغناء فاتر هو المدح.. وقد قيد شوقى ربة شعره هذه بنفسه منذ كان فى باريس، فلما عاد إلى مصر ظهر أن القيد الباريسى لم يكن ثقيلا كما ينبغى فأضيف إليه قيود وأغلال وأصبحت ربة الشعر أسيرة الأمير لاتنطق إلا بما يريد وحين يريد.»[٦]

وقد بقى فى هذه المقارنة أو الموازنه التى أقامها الدكتور طه بين الشاعرين هذه الفقرات التى ختم بها كتابه «حافظ وشوقى» وفيها خلاصة الحيثيات التى أقام عليها آراءه الجريئة فى الشاعرين، وفيها الحكم الأخير عن أى الشاعرين أفضل:

«ثم يقبل صيف هذا العام فيخترم حافظا وهو يتأهب للحرب كما تأهب أخيل بعد أن انحازَ تحت الخيمه دهرا، ويقبل خريف هذا العام فيطفىء جذوة شوقى فى هدوء ودعة يلاثمان ماكان يمتاز به شوقى فى حياته من هدوء ودعة. وكلا الشاعرين قد رفع لمصر مجداً بعيداً فى السماء؛ وكلا الشاعرين قد غذى قلب الشرق العربى نصف قرن أو مايقرب من نصف قرن بأحسن الغذاء؛ وكلا الشاعرين قد أحيا الشعر العربى ورد إليه نشاطه ونضرته ورواءه. وكلا

الشاعرين مهد تمهيداً للنهضة الشعرية المقبلة التى لابد من أن تقبل. هما أشعر أهل الشرق العربى منذ مات المتنبى وأبو العلاء من غير شك. هما ختام هذه الحياة الأدبية الطويلة الباهرة التى بدأت فى نجد وانتهت فى القاهرة وعاشت خمسة عشر قرنا أو أكثر، والتى ستستحيل وتتطور وتستقبل لونا جديدا من ألوان الفن وضرباً جديدا من ضروب المثل العليا للشعر. هما أشعر العرب فى عصرهما. ولكن أيهما أشعر من صاحبه؟

أفترى أن ليس من هذا الحكم بد؟ أفترى أن تفضيل أحد الرجلين على صاحبه يغنى أو يفيد؟ نعم ليس من هذا الحكم بد، لأنه تقرير الحق الواقع، وفى هذا الحكم نفع عظيم لأنه وضع للأشياء فى نصابها، ولأنه يبين للمبتدئين فى الشعر من الشبان أين يكون المثل الأعلى. أما أنا فلا أستطيع أن أقول إن أحد الشاعرين خير من صاحبه على الإطلاق. ولكن شوقى لم يبلغ مابلغ حافظ من الرثاء ولم يحسن ماأحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وآماله. ولم يتقن ماأتقن حافظ من إحساس الألم وشكوى الزمان. لم يبلغ شوقى من هذا مابلغ حافظ. وهو بعد هذا أخصب من حافظ طبيعة، وأغنى منه مادة، وأنفذ منه بصيرة وأسبق منه إلى المعانى، وأبرع منه فى تقليد الشعراء المتقدمين. لأن حافظا كان يقلد فى الألفاظ والصور، وكان شوقى يقلد فيها وفى المعانى أيضا. ولشوقى فنون لم يحسنها حافظ وماكان يستطيع أن يحسنها. شوقى شاعر الغناء غير مدافع، وشوقى شاعر الوصف غير مدافع، وشوقى منشىء الشعر التمثيلى فى اللغة العربية. يلتقى الرجلان فى كثير، ويفترق الرجلان فى كثير، ولكنهما على كل حال أعظم المحدثين حظاً فى إقامة مجدنا الحديث.»[٧]

وبهذا تقترب الصورة الموجزة للشاعرين الكبيرين من الاكتمال وقد أكون أسهبت فى الإيجاز وأسرفت، أو أطلت فيما اقتبسته عن كتاب «حافظ وشوقى» لكن الإسهاب فى تتبع الملامح العامة للتلازم والمقارنة بين الشاعرين ضرورة فرضها هذا التلازم التاريخى بينهما، وهذا التداعى الذى يفترض وجود الآخر بمجرد استحضار صاحبه. أما عن إطالة الاقتباس عن طه حسين فقد تعمدت هذه الإطالة لعدة أسباب: منها أن الدراسة التى كتبها طه حسين عن شوقى وحافظ، وهو شاهد محايد من عصرهما، كانت ومازالت حتى الآن من أهم الدراسات التى صدرت عن هذين الشاعرين، إن لم تكن أهمها، فقد وضعت القاعدة التاريخية والاجتماعية لجوهر عصرهما وسيرتهما، ولما أثاره، ثُمَّ مثله، شعرهما فى حياة مصر وبقية الأقطار العربية. وماصدر بعدها من دراسات عن الشاعرين فقد أفادت منها كثيرا، وليس جديد بعض هذه الدراسات سوى مجرد إفاضات وتوسعات لا أكثر. أما السبب الأهم لإطالة الاقتباس فيعود إلى محاولة الإشارة إلى وجود نمطين من الكتَّاب أو أكثر فى حياتنا الثقافية المعاصرة، أحدهما ينتمى إلى الجديد، أو يدعى الانتماء إليه ويعلن نفسه ثائرا باسم الجديد على كل ما ليس بجديد وعلى كل شاعر وأديب لايثور على القديم، ثم لا يلبث هذا النمط أن يتوقف عن ادعائه الانتماء إلى الجديد. ليس ذلك وحسب وإنما هو يتراجع، ويتراجع إلى أن يصبح من أخطر «أصنام القديم» الذى حاول تحطيمه. والنمط الآخر وهو نمط الثائر الموضوعى الذى يختار طريق الجديد حقا، لكنه يرفض أن يغالى فى ثورته، أو أن تأخذ هذه الثورة أسلوب النقمة أو السخرية أو الإثارة، وينصب اهتمامه فى قضية القديم والجديد على التقييم الموضوعى، والترحيب بكل إضافة إلى الجديد ــ مهما كان قدرها. وهذا النمط لايساير ولايجامل ولايتغاضى عن الأخطاء، لكنه فى الوقت ذاته لايزايد ولايضخم الأخطاء ولايحتقر المبدعين ــ مهما كان حظهم من الإبداع ــ ولاينظر إليهم كأصنام ينبغى أن ينهال عليهم بمعوله تكسيرا وتحطيما.

إن هذين النمطين من الكتاب والنقاد شائعان فى حياتنا الأدبية والفكرية، ولهما فى كل قطر عربى أمثلة، وأنصار، ومعجبون، ومتحمسون. وقد كان العقاد نموذجاً لأحد النمطين، كما كان طه حسين نموذجا للنمط الآخر. والعقاد نفسه هو الذى يصف أحمد شوقى بالحانوتى الندابة،ويدعو الناس إلى الانصراف عنه وعن شعره الغث، وكان يصرخ فى وجه القارىء: «فبالله مالهذا الحــانوتى الندابة وللأدب الحى الذى هو حياة الأمم، وباعث القوة، ونافث الحرارة فى عروقها، وحافزها إلى أجل المساعى»!![٨]

أين هذه الشتائم من ذلك النقد العميق الرصين الذى لاينكر ضعفا ولايخفى امتيازا، ثم أين العقاد الأول، الثائر على «أصنام التقاليد» من العقاد الثانى حامى حمى التقاليد؟ إنه الجذور الرافضة والنمط الشائع فى حياتنا المعاصرة يبدأ بارتداء القبعة وأربطة العنق، ثم تتحول القبعة بعيد سنوات إلى عمامة كبيرة، ورباط العنق إلى مسبحة طويلة. والظاهرة تتكرر فى كل الأجيال، وحين نمد أيدينا ونقترب بعقولنا من استيعاب خلاصة رحلة الرواد وبقايا فكر عصر «النهضة» تكون النتيجة هذا الخواء المعتم، وهذا الفقر المدقع من المنهج ومن العلاقات بين الأجيال المتعاقبة، ومن كون صيغة البداية تأتى فى الخاتمة، أو صيغة الخاتمة لاتأتى فى البداية كما كان يجب، وكما هو مطلوب حتى نتمكن من الخروج من زمن الثبات، ومن زمن الرفض لتقبل أسوأ النماذج وأكثرها تخلفا واجترارا.

٣

إن خمسين عاما مضت منذ رحل عن عالمنا الشاعران الكبيران شوقى وحافظ قد صنعت الأعاجيب فى عالم الشعر، فالأعوام الخمسون بالرغم من ردود فعل عوامل التراجع والنكوص قد حملت الشعر، أو بعض نماذجه إلى أصقاع فنية ونفسية جديدة، فقد غيرته مضمونا، كما غيرته شكلا، ثم غيرته مضمونا وشكلا، وأوجدت فيه من أشكال الإبداع، وأشكال «البدعة» مالاطاقة أحيانا للمجتمع العربى المتخلف ــ مجتمع النخبة المنعزلة ــ على استيعابه أو تقبله، أو من القدرة على مقارنة أشكاله بالأشكال الجديدة من الحياة. ولعل المسافة التى قطعها الشعر منذ رحيل هذين الفارسين، لاتقل ــ إن لم تكن تزيد ــ عن المسافة التى قطعها الشعر منذ عهد امرىء القيس إلى عهدهما. وهذا التحول العجيب فى عالم الشعر لم

يحدث هكذا فجأة ومن غير أسباب أو شروط ، ولكنه تم تحت تأثير عوامل عديدة منها الاجتماعي والاقتصادي ومنها السياسي والصناعي «المستورد» . ولعل العامل الأخير بالنسبة للوطن العربي أخطرها جميعا بالرغم من استيراده . فالتحولات الاجتماعية ماتزال فى الحضيض من سلم التغييرات الحديثة ، والعلاقات بين الريف والمدينة ، بين الحاكم والمحكوم ، بين المالك ومن لايملك ، ماتزال هى نفسها علاقات القرن الرابع عشر أو الثانى عشر ، بالرغم من الوسائل والأشكال والمظاهر التى صنعتها عوامل خارجية مايزال المواطن العادى ينظر إليها ــ فى غياب الوعى الحقيقى ــ بقدر كبير من النفور والخوف .

ولابد لمن يتصدى للحديث عن ملامح التجديد الأولية فى شعر شوقى وحافظ أن يمهد لذلك الحديث بملاحظات عن مفهوم الشاعرين للتجديد ؛ ذلك لأن وجود مثل هذا المفهوم سوف يساعد الباحث على إدراك طبيعة المقاييس أو المعايير الفنية والموضوعية التى أنتج الشاعران شعرهما تحت تأثيرها المباشر أو غير المباشر . ولأن أحمد شوقى قد كان ــ كما سبقت الإشارة إلى ذلك ــ يمتلك ثقافة أرحب وأعمق من ثقافة زميله ، فقد جعلته هذه الثقافة يكوّن بعض المفاهيم والتصورات عن الشعر ووظيفة الشاعر ، وقد عبر عن بعض هذه المفاهيم فى شعره وعن بعضها الآخر فى نثره ، وليس كذلك حافظ إبراهيم الذى لم يهتم أو أنه لم يلتفت إلى استخلاص مفهوم أو تصور للشعر ومهمته ، ولم يؤثر عنه ــ فى حدود ماأعلم ــ أى كتابات نثرية تشير من قريب أو بعيد إلى مفهومه للشعر ، سوى ماقد نستخلصه نحن من أبيات شعرية متناثرة هنا وهناك فى قصائد ، يشير فيها من بعيد إلى مايكاد يعتبر تصورا للشعر أو للعملية الشعرية ، ولايكاد يخرج به كثيرا عن فهم الأقدمين ولاعن إطار المفاهيم التقليدية .

ولايعيب حافظا أو يرفع من شأن شوقى أن الأول لم يكن له دراية واضحة أو غير واضحة بالشعر وطبيعته ؛ فالمفهوم وحده أو النظرية فى حد ذاتها لاتصنع الشاعر ولاتحدد مكانته بين الشعراء، ولاتقدم أو تؤخر فى مستوى إبداعه ، فهناك شعراء كثيرون ظهروا بعد حافظ وشوقى وكانت لهم مكانتهم فى عالم الشعر ، لم يصدر عنهم مايمكن اعتباره رؤية معاصرة أو تقليدية نحو الشعر ، ووجد بالمقابل شعراء كانت لهم نظرات وآراء فى الشعر وصياغته وفلسفته ولكنهم لم يتركوا فى الشعر نفسه مايذكر . وربما كان الكاتب الكبير الأستاذ عباس محمود العقاد من الصنف الأخير من الشعراء ، فقد ملأ حياته وشغل الناس بآرائه ومفاهيمه حول الشعر ، لكنه كتب شعرا لايرقى به إلى درجة حافظ فضلا عن مكانة شوقى . وترتيباً على ذلك فإن الشاعر الحقيقى إنما يكون بشعره وحده لا بآرائه أو بنظرياته عن الشعر . وهذا لاينفى أن بعض الشعراء العظام فى مختلف العصور قد يجمعون بين التنظير والإبداع ، بين الشعر والتصور لمفهوم الشعر . ولابأس بعد هذا التوضيح من أن نقترب مما يمكن اعتباره مفاهيم معاصرة للشعر عند كل من حافظ وشوقى . وسنكتفى من حافظ بأبيات نقتطعها من بعض قصائده ، لعلاقتها بمفهومه للشعر والتجديد . يقول من قصيدة طويلة يهنىء بها رفيق رحلته الشعرية أحمد شوقى بمناسبة تكريم الأخير وتنصيبه أميراً على شعراء عصره :

أعيدى على الأسماع ماغرّدَتْ به
يراعة شوقى فى ابتداءٍ ومقطع

براها البارى فلم يَنْبُ سنها
إذا مَانَبَا العسَّال فى كف أروع

مواقعها فى الشَّرق والشرقُ مُجْدِبٌ
مواقعُ صَيِّبِ الغيث فى كُلِّ بلقع

لديها وفود اللفظ تنساق خلفها
وُفُودُ المعانى خُشَّعا عند خشع

إذا رَضِيتْ جاءت بأنفاس روضة
وإن غضبت جاءت بنكباء زعزع

على سنِّها رفق يسيل وَرَحْمَةٌ
وروحٌ لمن يأسى وذكرى لمن يعى

تسابق فوق الطرس أفكار رَبِّها
سباق جياد فى مجال مُرَبَّع

تطير بُرُوقُ الفكر خَلْفَ بُرُوقها
تُناشدها بالله لاتتسرعى

تُحاولُ فَوْت الفكر لو لم تكفها
أناملُهُ كَفَّ الجموح المروّع

لقد شاب من هول القوافى ووقعها
وإتيانه بالمعجز المتمنع

ومنها يخاطب الشاعر :

بكيت على سر السماء وطهرها
وما ابتذلوا من خدرها المترفع

شياطين إنْس تسرق السَّمع خِلْسَةً
ولا تحذر المخبوء للمتسمع

وسينية للبحترى نسختها
بسينية قد أخرست كل مدع

أنى لك فيها طائعا كل ماعصى
على كل جبار القريحة ألمعى

شجا «البحترى» «إيوان» «كسرى» وهاجه
وهاجت بك «الحمراء» أشجان مُوجع

وقفت بها تبكى الربوع كما بكى
فيالكما من واقفين بأربع

فنسجك كالديباج حلاّه وشيه
وفى النسج مايأتى بثوب مرقع

وشعرك ماء النهر يجرى مجددا
وشعر سواد الناس ماء بمنقع [٩]

وإذا حاولنا استخلاص مفهوم للشعر من خلال هذه الأبيات فإننا سوف نعثر على مجموعة من المفاهيم التقليدية التى لم تأت وليدة التجربة الشخصية وإنما جاءت صدى للقراءة والتأمل فى التعريفات الموروثة للشعر ، ومن هذه التعريفات مايرتبط بمفهوم الإلهام وهو مفهوم إسلامى ، ومايرتبط بفكرة شيطان الشعر وهو مفهوم جاهلى ، ومايشير إلى وفود اللفظ وبروق الفكر وهو المفهوم التاريخى عن اللفظ والمعنى ، وربما يكون البيت الأخير من هذه الأبيات قد تضمن لمحة جديدة يمكن أن تكتسب صفة البداية للبحث عن تكوين مفهوم جديد ومغاير للمفاهيم التقليدية السابقة ، مفهوم الشعر «النهر» الذى لابد أن يكون ماؤه جديدا ومختلفا عن مياه المستنقعات الراكدة الجامدة . وهذه أبيات من قصيدة أخرى يحيى فيها حافظ إبراهيم أيضا صديقه أحمد شوقى ويرحب به بعد عودته من المنفى :

قل للذى قد قام يَشْدو أحمدا
خلِّ القريض فلست من فرسانه
الشعر فى أوزانه لو قسته
لظلمته بالدر فى ميزانه
هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه
إن قال شعراً أوتسم منبرا
فتعوذوا بالله من شيطانه
تخذ الخيال له براقاً فاعتلى
فوق السها يستن فى طيرانه
ماكان يأمن عثرة لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكا بعنانه
فأتى بما لم يأته متقدم
أو تطمع الأذهان فى إتيانه
هل للخيال وللحقيقة منهل
لم يبغه الرّواد فى ديوانه
عاف القديم وقد كسته يَدُ البلى
خَلَقَ الأديم فهان فى خُلْقانه
وأبى الجديد وقد تأنق أهله
فى الرَّقْشِ حتى غرَّ فى ألوانه
فجديده بعث القديم من البلى
وأعاد سؤدده إلى إبانه
ورمى جديدهم فخرّ بناؤه
برواء زخرفه وبرق دهانه[10]

فى هذه الأبيات تمثل آخر لمفهوم الشعر عند العرب وعند الفلاسفة منهم بخاصة ، فقد ترجموا مصطلح المحاكاة إلى التخييل . وفى الأبيات تركيز واضح على أهمية الخيال ، وفى الجمع بين لفظى الخيال والحقيقة مايؤكد العلاقة بين فهم حافظ ومفهوم التخيل . وفى هذه الأبيات أيضا مايمكن النظر إليه باعتباره مفهوماً إحيائيا معتدلا أو تصوراً يقف بالشعر بين القديم البالى والجديد الزائف ، فجديد شوقى ليس سوى بعث القديم الجيد ومجابهة الجديد الذى يغاير القديم ويخالفه . وهناك أبيات أخرى من قصائد أخرى للشاعر إلا أن الأبيات السابقة تكفى لتحديد ملامح مفهوم حافظ إبراهيم للشعر وللتجديد وهو باختصار مفهوم شاعر إحيائى ينظر إلى الماضى أكثر مما ينظر إلى الحاضر ، أما المستقبل فهو لاينظر إليه أبدا .

أما عن مفهوم الشعر والتجديد عند شوقى فقد اختلف كثيرا عنه عند صاحبه ، والعيب الذى أجمع عليه نقاد شوقى أنه لم يخضع شعره لمفاهيمه ، وأنه خاف أن يفاجىء معاصريه بما لم يألفوه،فتحول تجديده إلى مسايرة وخضوع ، مع العلم أن الشعر الحقيقى ليس سوى مفاجأة للشاعر نفسه ولمفاهيمه هو عن الشعر ، قبل أن يكون مفاجأة لمعاصريه أو غيرهم من المتخلفين عن العصر . ولعل فى إيراد جانب من المقدمة التى كتبها شوقى للجزء الأول من ديوانه مايكفى للتدليل على مفهومه المتقدم للشعر ووظيفته وللتجديد ، وضرورة الخروج على القصيدة الغنائية إلى القصيدة الدرامية المتعددة الأصوات ، تقول المقدمة : «إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولاتقوم بغيره تجزئة يجل عنها ويبرأ الشعراء منها . ألا إن هناك مَلِكا كبيرا ماخلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون . فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى يقلب إحدى عينيه فى الذر ويجعل أخرى فى الذرى . يأسر الطير ويطلقه ويكلم الجماد وينطقه ويقف على النبات وقفة الطل ، ويمر بالعراء مرور الوبل ، فهناك ينفسح له مجال التخيل ويتسع له مكان القول . أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبى مثلا حياته العالية التى بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت على نحو مائتى صحيفة من الشعر تسعة أعشارها للممدوحين ، والعشر الباقى وهو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل : ومابالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب أنى قرعت أبواب الشعر وأنا لاأعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم،ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى لامظهر للشعر فيها وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم فى مصر لايعرفون من الشعر إلا ماكان مدحا فى مقام عال . ولايرون غير شاعر الخديو صاحب المقام الأسمى فى البلاد . فمازلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها على درج الإخلاص فى حب صناعتى وإتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال حتى وقفت بفضل الله إليها . ثم طلبت العلم فى أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسؤول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولايؤتيها سواه ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التى لاتحد ولاتنفد . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان لايطاق لقاؤه ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان . إلى أن رفعت إلى الخديو السابق «توفيق» قصيدتى التى أقول فى مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء
والغواني يغرهن الثناء

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ فى الجريدة الرسمية ، وكان يحرر هذه أستاذى عبد الكريم سلمان،فدفعت القصيدة إليه وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المدح ، فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر ، فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علما بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان فى محله ، وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت . ثم نظمت روايتى «على بك الكبير أو فيما هى دولة المماليك» معتمدا فى وضع حوادثها على أقوال الثقات والمؤرخين من الذين رأوا ثم كتبوا ، وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدى باشا ليعرضها على الخديوى السابق ، فوردنى منه كتاب باللغة الفرنساوية ، ويقول فى خلاله :

أما روايتك فقد تفكه الجناب العالى بقرائتها وناقشنى فى مواضع منها وناقشته،وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ونحب ألا تشغلك دروس الحقوق التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك ، وأن تأتينا من مدينة النور (باريز) بقبس تستضىء به الآداب العربية ... فترجمت القصيدة المسماة بالبحيرة من نظم (لمرتين) ، وهى من آيات الفصاحة الفرنساوية ، ثم أرسلتها إلى المشار إليه فى كراس وبعض كراس ليطلع الجناب الخديوى عليها . وإذ كنت لأتخذ لشعرى مسودات رجوت أن أجدها عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عدت دون ذلك عواد . وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير . وفى هذه المجموعة شىء من ذلك » .[11]

بيّن سطور هذه المقدمة أكثر مما فى السطور نفسها مما يمكن اعتباره رغبة ملحة فى تجديد الشعر العربى ، ورغبة ملحة فى إقامة مفهوم للشعر عند شوقى . وقد أوضحت المقدمة طموح الشاعر إلى التغير والتحرر من قبضة التقاليد ، وأشارت صراحة إلى «الشعر الجديد» لكنها عبرت كذلك عن طغيان التقاليد وعن صراع المجددين وتمزقهم بين الأفكار والممارسة وبين النظرية والتطبيق . وإذا كان المفهوم البارز فى المقدمة والتصور الواضح للشعر بأنه «صناعة» ومنحة من الله فإنه مفهوم يحاول أن يجمع بين الصنعة والإلهام . أما عن وظيفة الشعر أو دور الشاعر فقد تحدد بأنه مدح الكون والغناء له ، بدلا من مدح الحكام وإهدار الشعر فى غير مالا يجوز أن يكتب له .

وقد كانت هذه المقدمة بما تضمنته من مفهوم متقدم عن الشعر ، ومن تصور متطور لوظيفته ، سبباً فى الهجوم على شوقى ، لأنه ناقض نفسه وأخطأ السير على طريق الاجترار والتقليد عن عمد ، وتأثم عن وعى ليس فى اجترار الأساليب الفنية بل والمعنوية كذلك ؛ فقد كان أشهر مداحى عصره سواء فى حياته أو مراثيه . وليس ذنبه أنه مدح وأنه لم يحاول إبداع مواقف وتجارب شعرية أصيلة وناضجة ، ولكن ذنبه أنه أدمن المديح واستحلاه وأنه لم يطوّع ثقافته الفنية لإيجاد المناخ الملائم للقصيدة المعاصرة . وقد يرى البعض أن ليس من حقنا أن نملى على الشاعر مواقف من منظور واقعنا نحن ، وذلك رأى جليل وصادق ولكنه لايكون كذلك إلا إذا ذهبنا نحاكم الشاعر من خلال مفهومنا نحن للشعر لا من خلال مفهومه هو للشعر ، ونحن لن نتهم حافظاً بأنه ارتكب تقصيرا مالأنه لم يكتب مسرحا شعرياً ، لأن المسرح الشعرى لم يكن من بين اهتمامات حافظ ، ولم يكن فى نطاق مفهومه للشعر ، لكن شوقى الذى هجر المسرح الشعرى أربعين عاماً بعد كتابة المسرحية الأولى جدير باللوم ، وأهل لما ناله من عتب النقاد وإسرافهم فى الحديث عن استخذائه للمفاهيم التقليدية السائدة ، وعن فقدانه صمود الشاعر المجدد ، فقد كان شوقى أحد الشعراء العظام المؤهلين فى تاريخ اللغة العربية للخروج بالشعر العربى من دائرة التكسب ومن دوائر التكرار والاجترار .

٤

لم يكن شوقى وحافظ وحيدين فى معركة التجديد ، فقد عاش معهما فى نفس الحقبة تقريبا ، وسار على نهجهما فى محاولة تجديد القصيدة العربية عشرات من الشعراء العرب فى مصر وغيرها من الأقطار العربية ، وفى العراق والشام بخاصة ، ومن بين أبرز الشعراء الذين واكبوا مرحلة تجديد الشعر فى مصر الشعراء : إسماعيل صبرى وعلى الغاياتى وأحمد محرم وآخرون ، لكن ريادة شوقى وحافظ للتجديد ـ وشوقى على وجه الخصوص ـ قد شكلت الصورة الأقوى والصوت الأعلى للوثبة الجديدة التى جاءت بعد عصور الركود والجمود فى الشعر ، وذلك لأن محاولتهما التجديدية لم تقتصر على محاولة تجديد عنصر واحد من العناصر المكونة للقصيدة العربية ، وإنما حاولت تجديد معظم هذه العناصر ، وقد تناولت أوليات التجديد عند الشاعرين ـ على تفاوت بينهما فى درجة النجاح ـ الأوليات التجديدية التالية :

أولا : أولية التجديد فى الموضوعات .
ثانيا : أولية التجديد فى اللغة .
ثالثا : أولية التجديد فى الصورة .
رابعا : أولية التجديد فى الشكل .

ومهمة هذه الدراسة ـ إن حالفها الحظ ـ أن تلقى الضوء على كل أولية من هذه الأوليات على حدة ، وأن تعرض لها عند الشاعرين معا ، وليس يعنيها بجال الانطباع الذى سوف تتركه مقارنة عفوية على هذا النحو بين الشاعرين الكبيرين ، والتى لابد أن تكون لصالح شوقى ، ومايعنى هذه الدراسة هو أن تنجح فى تحديد الملامح الأولى للتجديد فى القصيدة العربية . ومابذله الشاعران كلاهما من جهد للإفلات من قبضة القيود والتقاليد الشعرية التى تشدهما إلى الماضى ، للوصول بالشعر إلى بداية مرحلة سوف يتعاظم مدها الإبداعى وتتخذ ـ فيما بعد ـ أشكالا وأنماطا من الشعر ، لاقدرة لشوقى ، أوحافظ ، أوأى شاعر من عصرهما على تصورها أو الحدس بها .

أولية التجديد فى الموضوعات :

الموضوع أو المحتوى - قاموسيا - هو مايدور حوله الأثر الأدبى ، سواء أدل على ذلك صراحة أم ضمنا . وعلى ضوء هذا التعريف القاموسى فإن الموضوع فى العمل الشعرى - أيا كان هذا العمل الشعرى قديما أم جديدا - هو خلاصة تجربة الشاعر أو الرؤية الفكرية لما يبدعه من تشكيلات فنية بالكلمات . وحين يتناول القارىء ديوانى كل من حافظ وشوقى ويقلب فى صفحاتهما سوف يجد أن محتويات الديوانين ذات صيغة عامة تؤكد طغيان الموضوعية على المواقف الفنية ، وتتحدد فى المحتويات التالية : المدائح والتهانى ، الأهاجى والإخوانيات ، الوصف ، الخمريات ، الغزل ، الاجتماعيات ، السياسيات ، المراثى . وحين تمتد يد نفس القارىء لتتناول ديوانا آخر لأى شاعر من العصر العباسى ، وليكن البحترى مثلا ، فإنه لابد واقع على نفس الموضوعات ، نفس الأغراض الشعرية القديمة من مدح وهجاء أو عتاب ووصف وخمريات وغزل ، وربما وجد مايمكن تسميته بالصوت الاجتماعى أو السياسى . والمعنى الواضح لهذا أن كلا من شوقى وحافظ لم يذهبا بعيدا عن البحترى وبقية شعراء العصر العباسى وربما الجاهلى ، فالموضوعات هى نفسها موضوعاتهم . ولكن ينبغى أن لاينشطح بنا هذا التصور الخاطئ ، وأن لايطير بنا بعيدا ، فنعتقد أن قصائد الشاعرين المعاصرين تكرار لنفس الموضوعات القديمة بنفس الدلالات والمضامين ، فالبحترى نفسه لم يكن صورة مطابقة من شعراء عصره ولا من الشعراء الذين سبقوه فى الزمن ، ولكنه كان نفسه مع ملامح تكرارية للتراث . وقد كانت الأغراض أو الموضوعات قائمة منذ العصر الجاهلى . وهى موضوعات معبرة بجزئياتها التى لاتتشابه ولاتتكرر عن التجربة الإنسانية فى الحب والبغض ، فى الرغبات ، وفى الخوف من الموت ، أو الحزن على فراق الأحباء . وعلى ضوء هذه الملاحظات فإن الشاعرين «شوقى حافظ» بالرغم من وضوح التقليد والتكرار فى التجربة الموضوعية ابتداء من الجزئيات وانتهاء بالكليات ، وبالرغم من محاولة الشاعرين تقمص تجارب الشعراء الأقدمين وأساليبهم ، فإن قدرا كبيرا من تجربتهما الموضوعية - عند شوقى بخاصة - تبقى مرتبطة بقضية العصر ، وفى مايسمى بالاجتماعيات والسياسيات بوجه خاص ، بالرغم من الصلة الواهية للشاعرين معا بالواقع الاجتماعى والسياسى وبمشاكل المجتمع وهمومه ، واقتصار قصائدهما فى هذا النهج على الجلجلة اللفظية ودوى الصوت .

إن الشاعر المعاصر ، مهما أوغل فى عصريته ، لايستطيع أن يتخلى عن الموضوعى حتى وهو ينطلق وراء المطلق التجريدى ، إلا إذا كان من هؤلاء الذين يرون الشعر نشاطا لغويا خالصا ، يبتعد عن قضايا الحياة ، ويعتزل فى قوقعته اللفظية عن كل تعبير هادف ومتواصل . ولكن هذا التركيز على الموضوعى فى الشعر لايعنى أن يتحول ديوان الشعر ، كما هو عند حافظ وشوقى ، إلى موضوعات منظومة باردة خالية من الانفعال والمعاناة والخيال والرؤية الشمولية إلا فيما ندر ، وهو عند حافظ أقل من القليل ، لكنه يبقى الدليل الوحيد فى شعر حافظ على معاصرته وعلى مشاركته الجزئية فى أوليات التجديد . ولعل النموذج التالى من قصيدة أنشدها حافظ فى حفل أقيم ببورسعيد (فى ٢٩ مايو ١٩١٠) لإعانة مدرسة البنات فى تلك المدينة ، لعله أقرب النماذج إلى تمثل روح النزعة التجديدية فى شعره . وهو يجمع بين النظرة الاجتماعية والسياسية :

كم ذا يكابد عاشق ويلاق
فى حب مصر كثيرة العشاق
إنى لأحمل فى هواك صبابة
يامصر قد خرجت عن الأطواق
لهفى عليك متى أراك طليقة
يحمى كريم حماك شعب راق

° ° °

من لى بتربية النساء فإنها
فى الشرق علة ذلك الإخفاق
الأم مدرسة إذا أعددتها
أعددت شعبا طيب الأعراق
الأم رَوْضٌ إن تعهده الحيا
بالرى أوْرَقَ أيما إيراق
الأم أستاذ الأساتذة الألى
شغلت مآثرهم مدى الآفاق
أنا لا أقول دعوا النساء سوافرا
بين الرجال يجلن فى الأسواق
يدرجن حيث أردن لا من وازع
يحذرن رقبته ولا من واق
يفعلن أفعال الرجال لواهيا
عن واجبات نواعس الأحداق
كلا ولا أدعوكم أن تسرفوا
فى الحجب والتضييق والإرهاق
ليست نساؤكم حلى وجواهرا
خوف الضياع تصان فى الأحقاق
ليست نساؤكم أثاثاً يقتنى
فى الدور بين مخادع وطباق
تتشكل الأزمان فى أدوارها
دولا وهن على الجمود بواق[١٢]

إن تناول قضية المرأة ومحاولة الربط بين هذه القضية وموضوع الحرية يمثل هذا القدر من التجديد والمعاصرة هو الدليل الموضوعى على محاولة حافظ الإفلات من أسر التقليد والتكرار واجترار الموضوعات القديمة . وفى الشطر الأول من البيت الأخير من هذا المقطع تعبير

صادق وعميق عن قوة التقاليد ومحاولتها قهر التشكلات الزمنية المتغيرة ، والوقوف فى وجوه الناس سدا منيعا يحجب عنهم الرؤية الواضحة لقضية التطور الكامل .

أما عن التجديد فى الموضوعات عند شوقى فأبعد مدى وأوسع مجالا ، بحيث يتعذر على الدارس تحديد معالم هذا التجديد فى قصائده الغنائية ، فضلا عن النجاح غير المسبوق فى تجديد مجال الموضوعات فى مسرحه الشعرى . وقد تعرضت مراثيه الكثيرة للنقد العنيف من عدد من النقاد ، ونسب إليها هؤلاء النقاد من أسباب الضعف الفنى والمعنوى مايلحقها بمنظومات عصر الانحطاط ، فالشاعر لم يرث سوى البشوات والبكوات وذوى الرتب العالية . وهى تخلو من المعاناة ومن الصدق الشعورى والفنى ، وهم - أى النقاد - بهذا التعميم قد أغفلوا عدداً من المراثى النادرة فى تعدد موضوعاتها وفى تألق تعابيرها الفنية ، كالمرثاة التى كتبها شوقى بعد مصرع الزعيم العربى الشهيد عمر المختار ، والمرثاة تجمع بين الرؤية الموضوعية العميقة والتناول الفنى المتطور وتجمع بين الرثاء الحزين والإشادة العالية بقضية التحرير وانعتاق الأوطان من أغلال الاحتلال ، وهذه بعض أبيات من المرثاة المذكورة :

ركزوا رفاتك فى الرمال لواء
يستنهض الوادى صباح مساء
ياويحهم نصبوا مناراً من دمٍ
توحى إلى جيل الغد البغضاء
ما ضرّ لو جعلوا العلاقة فى غد
بين الشعوب مودة وإخاء؟
جرح يصيح على المدى ، وضحية
تتلمس الحرية الحمراء
ياأيها السيف المجرد بالفلا
يكسو السيوف على الزمان مضاء
تلك الصحارى غمد كل مهند
أبلى فأحسن فى العدو بلاء
فى ذمة الله الكريم وحفظه
جسد (ببرقة) وُسِّد الصحراء
لم تبق منه رحى الوقائع أعظما
تبلى ، ولم تبق الرماح دماء
كرفات نسر أو بقية ضيغم
باتا وراء السافيات هباء
بطل البداوة لم يكن يغزو على
(تنك) ، ولم يك يركب الأجواء
لكن أخو خيل حمى صهواتها
وأدار من أعرافها الهيجاء
ياأيها الشعب القريب ، اسامع
فأصوغ فى عمر الشهيد رثاء؟
أمْ ألجمت فاك الخطوب وحرمت
أذنيك حين تخاطب الإصغاء؟
ذهب الزعيم وأنت باق خالد
فانقد رجالك ، واختر الزعماء
وأرح شيوخك من تكاليف الوغى
واحمل على فتيانك الأعباء(١٣)

أولية التجديد فى اللغة :

لعل أخطر ماكان يواجهه الشاعر العربى فى بداية حركة التجديد ، من آثار مخلفات عصور الانحطاط أو عصور العقم الفنى ، مشكلة الازدواج اللغوى الذى مايزال قدر منه قائما حتى الآن . فقد اتسعت مساحة الهوة بين لغة الحديث ولغة الكتابة ، والكتابة الشعرية بخاصة ، وأوشكت لغة الشعر الجيد فى بعض الفترات والحقب أن تصبح لغة أجنبية ، مما حدا بشعراء عصور الانحطاط إلى الهبوط باللغة إلى أدنى مستوى ، فى محاولة من الشاعر للاقتراب من أبناء المجتمع الذى يعيش فيه . ولهذا السبب وحده فقد كانت حركة الإحياء بالأساس حركة إحياء لغوى بالمعنى الخاص الضيق ، وعاد الشاعر الإحيائى إلى البحث عن اللغة الفخمة الجزلة التى كانت سائدة فى عصور الازدهار اللغوى والأدبى .

ولم تكن جناية عصور الانحطاط - والعصر العثمانى على وجه الخصوص - قاصرة على لغة الشعر وجعلها لغة ركيكة أو لغة وسطا بين العامية والفصحى ، وإنما تعدت اللغة إلى المعنى وإلى الخيال الشعرى وساعدت على إبعاد العربى عن الشعر وعن لغته وتفكيره وأسلوبه . ومكّن لتلك الجناية أن اللغة العربية الفصحى لايرضعها الطفل العربى صغيرا ولايتدرب على أساليبها طفلا وصبيا . ونتيجة لذلك كان لابد أن تسوء حالة اللغة ، ومن ثم تسوء حالة الأدب . ولاعجب بعد ذلك أن تسوء وتتشوه أساليب التفكير العقلى . وعلى ضوء هذه الحقائق تبدو أهمية الشاعر الحقيقى . ذلك لأن الشاعر الأصيل هو الذى يمتلك - فى كل عصر - ناصية لغته فى أحدث ماوصلت إليه من دلالات ، ليس ذلك وحسب وإنما هو الشاعر الذى يمتلك طاقة إبداعية ووعياً لغويا ، يمكنه من مسح غبار الزمن عن وجه اللغة ، وتنقيتها دلاليا من صدأ الاستعمال المتكرر .

وتجديد اللغة لايعنى الخروج على قواعدها وأصولها . ولايعنى تحطيم التركيب المنطق أو الدلالى ، وإنما يعنى أن لاتنفصل اللغة عن حياة صاحبها ، عن عصره وعن تجاربه ، بل لابد للغة الشاعر أن تحمل صورة عصره وظلال عصره لاظلال أى عصر من العصور ، كما سنحاول تبيين ذلك فيما بعد . وترتيباً على ذلك فإن كل لفظة ينبغى أن ترتبط بعصر الشاعر ، وأن تأخذ لون هذا العصر وصورته ومعناه ، وليس هناك مواصفات سحرية ، أو قواعد جاهزة لأساليب هذا الاستخدام ، وليس هناك أيضا مايسمى لغة شعرية ولغة غير

شعرية . وإنما لغة كل شاعر حقيق صيغة حميمة بينه وبين الواقع الذى يتعايش معه ويلتحم به ، وبعبارة أخرى هى صيغة بين لحظة الإبداع ولحظة الوعى بالعالم الخارجى .

ومن خلال التتبع العابر لتجربة اللغة عند الشاعرين ـ شوقى وحافظ ـ نجد أنهما على مدى ماينهما من تفاوت فى الثقافة والموهبة يستخدمان لغة قاموسية مشتركة ، هى لغة الشعر العربى الموروث ، ومفرداتها لاتنطوى على قدر لافت من التجديد ، وإن كانت عملية الإحياء ووصل الماضى بالحاضر لاتخلو من محاولة جريئة ومن تمهيد خطير للتجديد . ولانستطيع أن نتبين أهمية دور الشاعرين الكبيرين وغيرهما من شعراء جيل مرحلة الإحياء إلا عندما نراجع أثر الدور اللغوى الإحيائى فى من أتى بعدهم من الشعراء ، سواء شعراء المدرسة الرومانسية أو شعراء الحركة التجديدية .

وهنا يأتى دور توضيح أو تبيين الفارق بين اللغة القاموسية واللغة النابضة بالحياة ، حياتنا نحن لاحياة غيرنا من الناس فى أى عصر من العصور ، وهى ـ كما سنرى ـ لغة العصر ، لغة الرؤيا والتجربة ، وهى تختلف عن اللغة القاموسية الجزلة ، وعن اللغة الرومانسية الهامسة المجنحة المشحونة بالتأنق والألوان الزاهية . المقطع القصير التالى من قصيدة للشاعر سعدى يوسف :

للفتى «بيسان» غنينا
وصلينا ،
وقدمنا نذور الفقر والتنظيم
قدمنا الجذور المرة الأولى ،
وقدمنا الثمر .

كل الكلمات فى هذا المقطع عربية قديمة لكن الاستخدام جديد ومعاصر ، أو بتعبير آخر ظلال الكلمات فى هذا المقطع هى ظلال عصرنا نحن ، و«بيسان» التى يتحدث عنها بالكلمات بظلالها المعاصرة هى قرية فلسطينية اغتصبها العدو الصهيونى ، فصارت فتى فلسطينيا مقاتلا ، أو أنها صارت رمزا للفتى الفلسطينى . والغناء والصلاة والنذور رمز للتضحيات ، أما الجذور المرة فهى المحاولات الفاشلة التى تسبق المحاولات الناجحة وتسبق الثمر الناضج . هذا مانقصده تماما باللغة الجديدة ، وهى ـ كما لاحظنا ـ لغة متوترة متوقدة يتناولها الشاعر ـ إذا جاز التعبير ـ وهى فى حالة توقد ، ويظل يشكل منها تجربته إبتداء وعلى غير مثال مسبوق ، واللغة فى مثل هذا الشعر كالمرأة فى حياة الشعراء ليست واحدة ولايمكن أن تكون كذلك ، وفى نفس الوقت هى امرأة واحدة من حيث المفهوم والتفاصيل .

ولكى نتبين الفارق ـ كما أسلفنا القول ـ بين لغة القصيدة الجديدة ولغة القصيدة الإحيائية فلا مفر من إيراد نص شعرى لأحد الشاعرين ، وليكن للشاعر حافظ إبراهيم حيث تقترب لغته أكثر من لغة زميله من لغة الشعراء القدماء وتكاد تجعل منه نسخة منهم ، بالرغم من فارق الزمن الذى يكاد يزيد على ألف عام . ولكن يبدو أنه من الضرورى ـ قبل إيراد النص ـ أن نشير إلى أن قدرا غير قليل من الغلو والمكابرة سوف يدفع هذه الملاحظات إن لم نؤكد معها حقيقة موضوعية لاينبغى أن تكون خافية عن وعى الدارس على الأقل ، وهى أن الشاعرين شوقى وحافظ ، وشعراء آخرين من الجيل الذى ظهر بعدهما ، قد كانوا يمتلكون طاقة خارقة على تجاوز سبعة قرون أو أكثر من قرون الانحطاط الأدبى واللغوى ، وصلت خلالها اللغة العربية إلى درجة من الانطفاء ، ولم تعد قادرة على الحياة والإبداع ، وغير قادرة على التعبير عن أشواق الإنسان وحنينه إلى آفاق جديدة متقدمة .

والآن إلى النص الموعود به من شعر حافظ بلغته القاموسية التراثية ، وهو نص تم اختياره بطريقة عشوائية ، وهو جزء من قصيدة يرثى فيها الشاعر صديقه المرحوم قاسم أمين :

لله دَرُّكَ كُنْتَ من رجل
لو أَمْهلتك غوائل الأَجَل
خُلُقٌ كأنفاس الرِّياض إذا
أسحرن غِبَّ العارض الهطل
وشمائل لو أنها مُزجت
بطبائع الأيام لم تَحُل
جَمٌّ المحامد غيرُ متهم
جَمُّ التواضع غير مبتذل
يادولة الأخلاق رافلة
من قاسم فى أبهج الحلل
كيف انطويت به على عجل
أكذا تكون مصارع الدول
ياطالعا للشرق لَجَّ به
نحس النحوس فَقَرَّ فى (زُحَل)
هلا وصلت سُرَاك منتقلا
علَّ السعود تكون فى النُّقل
مالى أرى الأحداث حالية
وأرى رُبُوع النيل فى عطل
فإذا الكنانة أطلعت رجلا
طاح القضاء بذلك الرجل
أو كلما أرسلت مرثية
من أدمعى فى إثر مرتحل
هاجت بى الأخرى دفين أسى
فوصلت بين مدامع المقل
إن خانني فيما فجعت به
شعرى فهذا الدمع يشفع لى
ولقد أقول وما يطالبنى
عند البديهة قول مرتجل :
يامرسل الأمثال يضربها
قد عزّ بعدك مرسل المثل
ياوائش الآراء صائبةً
يرمى بهن مقاتلَ الخَطَل

لــــــــه آراء شَـــــأَوْتُ بها
في الخالـدين نـوابـغ الأول[١٤]

ما الذى يمكن للباحث أن يجده فى معجم هذا الجزء من القصيدة من مفردات غير تاريخية وغير قاموسية ، هل يستطيع أن يعثر على مفردة واحدة تنبض بدلالة معاصرة أو تركيبا لغويا يعطى للغة إيحاء مغايرا لما أعطته لغة البحترى والشريف الرضى . وربما كانت لغة هذين الشاعرين أكثر اختلاجا بالإيحاءات المدهشة من هذه اللغة القاموسية الباردة الجامدة المنقولة من الكتب كما تنقل الأحجار القديمة من المبانى المتهدمة لتستخدم فى إقامة مبان أخرى . حقا إن الاستخدام الشعرى للقاموس اللغوى هو مايفرق بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير ، ومايفرق بين الشاعر وغير الشاعر ، فالاستخدام الشعرى يخلع على اللغة إحساسا نابضا بالحيوية ويعطيها ظلالا لم تكن لها من قبل .

أولية التجديد فى الصورة الشعرية :

الفن فى مفهومه العام ــ قديماً كان أو حديثا ــ هو تصوير الحياة المادية والشعورية . فالرسام يصور بالألوان ، والمثال بالحجر ، والشاعر يصور بالكلمات . والشعر فى أحد تعاريفه المعاصرة هو التفكير بالصورة ، والصور الشعرية هى جوهر التعبير الفنى فى القصيدة العربية . ولم يبتعد التعريف الحديث للصورة الشعرية كثيرا عن تعريف القدماء . وبالرغم من أن مصطلح الصورة الشعرية أو «الصورة الفنية» مصطلح حديث ، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربى والاجتهاد فى ترجمتها ، فإن الاهتمام بالمشكلات التى يشير إليها المصطلح قديم ، يرجع إلى بدايات الوعى بالخصائص النوعية للفن الأدبى . «قد لانجد المصطلح ــ بهذه الصياغة الحديثة ــ فى التراث البلاغى والنقدى عند العرب ، ولكن المشاكل والقضايا التى يثيرها المصطلح الحديث موجودة فى التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول ، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام . إن الصورة الفنية هى الجوهر الثابت والدائم فى الشعر . قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته ، فتتغير ــ بالتالى ــ مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها ، ولكن الاهتمام بها يظل قائما مادام هناك شعراء يبدعون ، ونقاد يحاولون تحليل ماأبدعوه ، وإدراكه والحكم عليه» .[١٥]

ومثل هذه الشهادة دلالة على التواصل والتأثير المتبادل بين الماضى والحاضر ، وفقا لشروط المعادلة الوجودية القائمة على التعديل المستمر فى الوجود المستمر . ولأن عصور الانحطاط تعطل طاقة التعبير والتعديل فقد ظلت بعض نظريات القدماء عن الشعر أكثر تطورا وقبولا للتعديل المستمر من نظريات بعض المعاصرين ، يكفى أن نعرف أن عددا من أولئك القدماء قد كانوا يرون الشعر أهم وأعمق من مجرد الوزن والقافية ، وأن الصورة الشعرية ، أو مانطلق عليها نحن هذه التسمية أو المصطلح ، قد كانت أهم العناصر التى تجعل الشعر شعراً . ولأن شعراء الإحياء لم ينسجموا مع مثل هذه النظرية فقد ظلت عنايتهم بالصورة الشعرية محدودة ، أو مفقودة تماما ، كما هو الأمر عند حافظ إبراهيم الذى لم يبرح مناخ الشعر العربى القائم على الفكرة لا على الصورة ، وعبثاً يحاول الدارس البحث فى شعر حافظ عن صورة تختلف فى تركيبها عن تركيب الصورة كما هى عند شعراء العصر العباسى على أحسن الأحوال ، بعكس شوقى الذى يشاطره الاهتمام بالصورة والفكرة وبالمعانى المنظومة والتراكيب التقليدية إلا أنه حاول التمرد فى بعض الأبيات وفى بعض المقاطع ، سيما حين كان يسترجع فى ذاكرته كثيراً من الصور الشعرية الموروثة لأبى تمام ، أو المتنبى وابن زيدون وأضرابهم . وحين كان يتأمل الصورة الشعرية فى الأدب الفرنسى الذى عاشره حقبة من الزمن ، ومن هذا التأثر المزدوج خرج جديد شوقى واستطاع أن يأتى ببعض الصور غير المألوفة ، وأن يقترب ــ فى بعض التجارب الرومانسية القليلة ــ من المناخ الجديد كما فى قصيدة أنس الوجود :

أيها المنــــتــــحى بــــأسوان دارا
كـــالثريـــا تـــريـــد أن تـــنــقضــا
اخلع النعل ، واخفض الطرف واخشع
لاتحاول مـن آيـة الـدهـر غـضـا
قف بـتلك القـصـور فى اليم غـرق
ممسكا بعضـهـا من الذعر بعضا
كـعـذارى أخـفـين فى الماء بضـا
ســابحات بـــه وأبـــدين بضّــا
مشرفـــات على الـــزوال وكــانت
مشرفـــات على الـــكواكب نهضـا
شاب من حـــولها الزمان وشابت
وشـــبـــاب الــفــنون مــازال غـضـا
رب نــقش كــأنما نـفـض الصـا
نـع منـه اليدين بالأمس نـفضا
ودهـــان كلامـــع الـــزيت مـــرت
أعصر بـــالسراج والـــزيت وضـــا
وخـــطـوط كـــأنها هـــدب ريم
حســنت صـنـعـةً وطولا وعـرضـا
وضـحـــايـــا تـكـاد تمشى وتـرعى
لو أصابت من قدرة الله نبضا[١٦]

إن هذا المقطع من قصيدة «أنس الوجود» يؤكد قدرة شوقى على ابتداع الصورة الجزئية التى تتلاحق وتتنامى لكى تشكل الصورة الكلية ، لكن هذا المقطع يكاد يبدو يتيما فى سياق القصائد التى يتكون منها ديوان شوقى ، وباستثناء بعض أبيات متفرقة هنا وهناك فإن شوقى لم يحاول استغلال هذه القدرة ، ربما لميله نحو التقليد والمحاكاة ، وربما لخوفه من الاقتراب من العوالم الشعرية غير المألوفة . ولهذا فقد كان شوقى الشاعر العربى الوحيد بين شعراء عصره الذى حاول إخفاء قدرته على التحديث ، وحاول عامدا الهروب إلى البداوة لغة وصورا وأحيانا فى الموضوعات ، وكان الشاعر العربى الوحيد أيضا الذى وجد صعوبة فى لجم تمرده على القديم . ومنذ كان

طالبا فى فرنسا وهو يكبح جماح عواطفه المنطلقة نحو التجديد ليظل قديما يسترجع رواسم الأقدمين ، ويستخدم معاييرهم اللفظية والبلاغية ويقلدهم فى بناء الصورة الشعرية . ولو قد ترك موهبته العظيمة على سجيتها لكان أول المجددين الحقيقيين فى الشعر شكلا ومضمونا ولما أفرغ طاقته العظيمة فى تقليد القدماء ومحاكاتهم والنسج على منوالهم ، لكى يثبت لمعاصريه أنه شاعر محافظ يخرج من بين كتب التراث ، ولايجئ من باريس ، أو من صفحات فيكتور هيجو ولامرتين ولافونتين . وقد حاول شوقى ضيف أن يجد مبررا فى اتجاه شوقى نحو هذا المنحى عندما دافع عن المعارضات فى شعره ، وقد اعتبرها مجرد «نقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عنى عناية شديدة بدرس الشعر العربى وعيونه التى سبقته . وهو درس أنتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النصر حليفه فى أكثر مبارياته ، إن لم يكن فيها جميعا ، فقد تلقى أصول الصياغة العربية فى الشعر ، ولم يبق هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقى . فقد أحاط علما بكل القوالب الصوتية» .(١٧)

إن هذا التبرير يصح لو أن شوقى قد قصر اهتمامه على المعارضات فى فترة الدرس والإعداد وفى بداية حياته حين كان بحاجة إلى أن يحذق أصول الشعر العربى القديم ، ولكى يتجاوز أساليب الماضى إلى الحاضر ومن ثمة إلى المستقبل ، لكنه ظل مرتبطا بالنموذج القديم أو المثال السابق ، يحاكيه معارضا أو مقلدا ، حتى أفسد عليه هذا النهج قدرته الفائقة على التجديد ، فى مجالات كثيرة ، ومنها مجال الصورة الشعرية ، حيث اقترب معها الشاعر من مناخ قصيدة العصر كما فى المقطع السابق ، وكما فى أبيات تتناثر فى بعض القصائد ، ومنها هذان البيتان من قصيدة رثاء لسعد زغلول :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها
فانحنى الشرق عليها فبكاها
ليتنى فى الركب لما أفلت
«يوشع» همت فنادى فثناها

إن الصورة هنا ، فى هذين البيتين تقترب من مجال القدرة على خلق الإحساس المعادل ، والإيحاء الذى يخلقه اسم «يوشع» ، ذلك النبى المحارب الذى أوقف الشمس عن المغيب حتى يتمكن جيشه نهائيا من سحق الأعداء وتدميرهم ، وهو نفس المعادل الرمزى تقريبا الذى حاول الشاعر أن يتمثله فى صورته الشعرية حين تمنى أن يصبح «يوشعا» وأن يوقف الشمس أو سعد زغلول عن المغيب ، حتى تستكمل تلك الشمس مهمتها فى تحرير الأرض ودحر الأعداء الغزاة . ومثل هذه الصورة المتجددة والمتناثرة فى قصائد شوقى كثيرة ، لكن القليل منها فقط هو الذى ينبض بالحد الأدنى من الإبداع والتجديد.

أولية التجديد فى الشكل :

لم يعرف العرب ــ إلى عصر شوقى ــ مايعرف الآن بقضية المحتوى والشكل بمفهومها الحديث ، وإن كانوا قد عرفوا مايقرب منها ، ابتداء من مصطلح «اللفظ والمعنى» عند الجاحظ إلى مصطلح «النظم» عند الجرجانى ، وهى قضايا تحاول الإشارة من قريب أو بعيد إلى قضية القالب والفكرة ، أو أسلوب التعبير ووجهة النظر التى يعبر عنها هذا الأسلوب .

ولاأظن أن أحدا بعد كل الجدل الذى دار ويدور حول خطأ فكرة الفصل بين الشكل والمحتوى يستطيع أن يشير إلى موضوع الفصل إلا فى مثل هذا المجال النقدى الذى يحاول توضيح معنى جديد أو قديم فى إنتاج شاعر ما أو روائى ما ؛ فالعمل الأدبى ــ شعرا كان أو قصة أو مسرحية ــ يتألف من عناصر فنية ومعنوية مترابطة لايمكن تمزيقها أو النظر إليها مفتتة متباعدة ، وكل عنصر منها يندمج فى الآخر ويتحلل فيه ، ويخلق معه كيانا جديدا موحدا له خصائصه وملامحه وأبعاده .

والشكل الذى يتجدد مع محتواه ويتغير بتغيره مع كل تجدد يصيب الحياة هو دون شك أوضح ألوان التجديد فى الأدب ، لأن التجديد فى الموضوعات يختنق فى قوالبه القديمة ، ولاتظهر أهمية الموضوع الجديد إلا عندما يتلاحم مع شكله الجديد . وقد أدرك كل من شوقى وحافظ ــ على اختلاف فى درجات هذا الإدراك ــ أهمية التجديد بل ضرورة هذا التجديد ، وحاول كل منهما ــ كما رأينا ــ التجديد فى موضوعات الشعر ، لكن هذه المحاولات ظلت قاصرة وغير منظورة . وكان شوقى قد حاول الخروج على القصيدة الغنائية ، وبدأ فى وضع الخطوات الأولى فى بنية المسرح العربى الشعرى .

وقد حاول حافظ أن ينافس نظيره فى ماذهب إليه من أساليب التجديد فى الشكل الشعرى ، فكتب أو نظم مادعاه بـ «منظومة» تمثيلية ، استوحاها من ضرب الأسطول الإيطالى لمدينة بيروت انتقاما من الأتراك ، وكان ذلك عام ١٩١٢ . ويشير حافظ فى تقديم المنظومة إلى أنه «قد فرض هذه الرواية بين جريح من أهل بيروت ، وزوج له اسمها «ليلى» ورجل عربى . وبين هؤلاء الثلاثة تجرى حوادث المنظومة . وإذا كان مسرح شوقى الشعرى يبعد كثيرا عن مفهوم المسرح الشعرى الحديث والقديم فإن المنظومة التمثيلية التى كتبها حافظ تبتعد عن مسرح شوقى بنفس المسافة التى يبتعد بها مسرح الأخير عن أسلوب المسرح . وهذا نموذج صغير من تمثيلية حافظ :

ليلى :

إنى أرى من بعيد — جماعة مقبلينا
لعل فيهم نصيرا — لعل فيهم معينا

العربى :

هون عليك تماسك — إنى سمعت أنينا
أظن هذا جريحا — يشكو الأسى او طعينا
بالله ماذا دهاه — ياهذه خبرينا

ليلى :

لــقـد دهـتـه المنـايـا	من غـارة الخالـيـنـا
صبوا علينا الرزايا	لم يـتـقـوا الله فـيـنـا
فـخـفـفـوا من أذاه	إن كـنـتم فـاعـلـيـنـا

العربى :

لاتــيـأسى ، وتجلَّــد	أراكَ شـهـا ركـيـنـا
أبشر فـــإنك نـــاج	واصبر مـع الصابرينا

الطبيب :

أوّاه ! إنى أراه	بـالموت أمسى رهـيـنـا
جـراحـه بـالـغـات	تعي الطـبـيب الفطينا
وعن قـريب سيـقضى	غضَّ الشباب حزينا[18]

وقد انتهت التمثيلية المنظومة بوفاة الجريح ، وكانت ــ كما يبدو ــ المحاولة الأولى والأخيرة لحافظ إبراهيم فى مجال المسرح وفى مجال التجديد فى شكل القصيدة العربية . أما شوق فقد كانت تجربته أوسع فى مجال الشعر المسرحى ، وكان أول رائد يقود حركة تجديدية فى الشعر العربى جعلته قادرا على استيعاب الأسلوب الشعرى المعاصر الخارج على القصيدة الغنائية المفردة الصوت ، ولم يكتف بشعر الحكاية أو الأقصوصة القائم على السرد ، لكنه مضى إلى أبعد من ذلك،إلى إدخال لغة الحوار وإلى استخدام المونولوج . وإذاكان شوق قد فشل فى امتلاك وعى تام بالمسرح ، وعجز عن فهم جوهر الدراما فإنه بمسرحياته السبع قد أثبت صدقه فى النزوع إلى التجديد ، وكان رائد هذا النوع من التجديد فى الشعر العربى .

ولم يقتصر جهد شوق التجديدى ــ فى مجال الشكل ــ على الخروج بالقصيدة العربية من مجال الغنائية والصوت المفرد ، وإنما حاول فى مسرحه الشعرى بخاصة أن يزاوج بين البحور ، وأن يفيد من مجزوءاتها فائدة حققت بعض التغييرات الشكلية ، مما دفع ببعض النقاد إلى القول بأنه قد «جاء بأوزان جديدة لاعهد للعروضيين بها» .[19]

ومن ذلك قوله فى مسرحية مجنون ليلى :

زيــــاد مـــاذاق	قـــــيس ولا هما
إلام يـــاقـــيس	لاتـــطـــبخ السما

ومن المسرحية ذاتها :

هلا هلا هـــيـــا	اطوى الـفلا طـيـا
وقـــربى الحيـــا	لـبـلـنـــازج الصب

وفى مسرحية مصرع كليوباترا :

مـــلـــكتى دعى	هـــذه الـــفـــكـــر
جـــنـــد رومـــة	يـــعـــبـــد الـــبـــدر
فى ســـبـــيـــلـــهـــا	يـــركب الـــغـــرر

وسواء كان هذا الاتجاه تجديدا فى الأوزان وخروجا على بحور الخليل ومجزوءاتها ، كما ذهب إلى ذلك الدكتور طبانة ، أو أنه لايعدو مجرد تصرف ماهر فى حدود البحور الموروثة واستغلال جيد يعتمد على التفاعيل الأساسية لكل من بحرى البسيط والمتدارك ، فإن الشاعر الكبير قد استطاع أن يجعل القصيدة العربية تستجيب لقدر غير قليل من التجديد فى الشكل ، وأن يطوعها لتكون قادرة على تمثل روح المسرح ، بما تقدمه من مادة درامية أولية لاتخلو من الجهد والمعاناة ولاتخلو من قدرمن الجودة .

هوامش

(١) رفاعة الطهطاوى : تخليص الابريز ، ص ٧

(٢) عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر دار الكاتب العربى ، ص : ٢٢

(٣) طه حسين : حافظ وشوق ،المؤلفات الكاملة القسم الأدبى ــ دار الكتاب اللبنانى ص ٤٩٣

(٤) نفسه : ٤٩٥ .

(٤) أحمد الحوفى فى كتاب عنوانه (وطنية شوقى) ولسامى الكيالى كتاب (صدر عن سلسلة اقرأ) عنوانه (شاعر الشعب) وهما مليئان بالإسراف فى الثناء .

(٥) طه حسين ص ٥٠١ .

(٦) نفسه : ص ٥٠٤ .

(٧) نفسه : ص ٥٠٩ .

(٨) عباس محمود العقاد : الديوان ، ص ٩٠ مطابع دار الشعب القاهرة .

(٩) ديوان حافظ ابراهيم ص ١١٩ ، دار العودة بيروت .

(١٠) نفسه : ص١٠١ .

(١١) شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، ص : ٨٧ ، دار المعارف بمصرط ٢ .

(١٢) ديوان حافظ إبراهيم : ص ٢٧٩ .

(١٣) ديوان شوقى : ص ١٧ دار الكاتب العربى بيروت .

(١٤) ديوان حافظ : ص ١٥٦ الجزء الثانى .

(١٥) جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٥ المقدمة ، دار المعارف بمصر .

(١٦) ديوان شوقى : ص ٥٧ .

(١٧) شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، ص ٨٠ .

(١٨) ديوان حافظ إبراهيم : الجزء الثانى ص ٧٣ .

(١٩) بدوى طبانة : التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى ص٢٨١ .

شعبية شوقى وحافظ

نبيلة إبراهيم

سيظل السؤال عن معيار موضوعى يقاس وفقا له النتاج الأدبى . ويفسر سمو بعضه على البعض الآخر من ناحية القيمة الفنية ، وقدرة بعضه على الانتشار زمانيا ومكانيا أكثر من البعض الآخر ـ سيظل هذا السؤال الشاغل الأول للنقاد مهما اختلفت مناهجهم وتباينت طرقهم فى التحليل .

ألم يفكر ابن سلام الجمحى . أول ناقد منهجى فى تاريخ النقد العربى . فى أن يضع معياراً موضوعيا يقيس به قيمة الشعراء بحيث يتمكن من وضعهم فى طبقات ؟ وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن النقد منذ أقدم العصور يسعى إلى الكشف عن سر العلاقة بين المبدع والمتلقى . بقدر ما يحاول أن يعلل تفاوت هذه العلاقة فى الدرجة .

وقديما أدرك نقاد العرب كذلك أنه قد تكون لشاعر ما شعبية تفوق شعبية غيره من شعراء عصره . فقالوا عن المتنبى العبارة المشهورة : « ثم جاء المتنبى فملأ الدنيا وشغل الناس » . وهى عبارة ـ فضلا عن أنها لم تطلق على غير المتنبى من المبرزين من شعراء عصره ـ تشير إلى معيار نقدى جديد يمكن أن نسميه شعبية الشاعر .

وقد لا نكون مبالغين إذا نحن استخدمنا هذه العبارة نفسها فى الحديث عن الشاعر شوقى بصفة خاصة فنقول : « ثم جاء شوقى فملأ الدنيا وشغل الناس » .

١

والسؤال عن الشعبية يتجاوز السؤال عن موطن الإبداع . ذلك لأنه إذا كان لكل شاعر مجال خاص لإبداعه ، فإن الشعبية تعنى تجاوز البحث فى الفن ذاته ، إلى ما وراء هذا الفن ؛ أى إلى الامتداد الإبداعى الذى يربط ، لا بين الفن ومتلقيه الفرد ، سواء كان هذا المتلقى متذوقا عاديا أو متذوقا عالماً ، بل بين الفن وجمهور عريض من الناس الذين يمثلون فى هذه الحالة وحدة قوية متماسكة ، تثبت للشاعر قدرته الإبداعية مهما تفاوتت فى الحكم عليها آراء الأفراد . ومعنى هذا أن الشعبية هى تحقيق للعملية الفنية فى أعلى مظاهرها ، ذلك أن الإبداع فى هذه الحالة يكون قد أدى وظيفته الاجتماعية أداء كاملاً عندما ينفصل النتاج الفنى عن مبدعه ،

ويصبح ملكا لجمهور عريض يستقبله ويردده بطرق مختلفة . أى يصبح جزءاً من عالمه . وقد لا يكون الأمر مثيرا للدهشة إذا سيطر نتاج أدبي على جماعة من الناس تعيش فى زمان محدد ومكان محدد ، ولكن الأمر يكون حقا مثيرا للدهشة إذا ظل هذا النتاج يأسر الناس خارج حدود زمانه ومكانه ، وبخاصة عندما تتغير المعايير الفنية فى كثير أو قليل .

٢

وهنا نجد أنفسنا أمام اصطلاحين هما «العالمية» و«الشعبية» . وعلى الرغم من تقارب الاصطلاحين شكلا ، فإن الاختلاف بينهما كبير . ويكفى أن نقف عند حدود الاشتقاق اللغوى لكلا الاصطلاحين لندرك الفرق بينهما لأول وهلة ؛ فالعالمية نسبة إلى العالم ، والشعبية نسبة إلى الشعب . وإذا كان العالم هو مجموعة شعوب الأرض فى أى زمان ، فإن الشعب مجموعة من الناس يجمعها مكان واحد محدد تعاقبت عليه أعصر طويلة . ويترتب على هذا أن العالمية قيمة تتعلق بها الشعوب ، بصرف النظر عن أطرها الحضارية التى تعيش فيها . أما الشعبية فهى قيمة ترتبط كل الارتباط بالإطار الحضارى الذى تعيش فيه جماعة من الناس . وعلى الرغم من أن العالمية تبدو ، فى هذه الحالة ، أوسع نطاقا من الشعبية ، فإن الأسباب التى تؤدى إلى شعبية نتاج أدبى ما أكثر تعقيداً من تلك التى تؤدى إلى العالمية . على أننا نود ، قبل أن نخوض فى تفصيل هذا الموضوع ، أن نتفق بادىء الأمر حول مفهوم الشعبية .

وقد يُغضب بعض الناس ــ ونحن نبحث فى شعبية شوقى ــ أن نأخذ فى شرح مفهوم الشعبية من خلال فهمنا لذلك النوع الأدبى الذى تلتصق به صفة الشعبية منذ الأزل ، وهو الأدب الشعبى . على أننا نود أن نطمئن هؤلاء ، فنقرر أنه لا يعنينا فى هذا المجال الجماعة صاحبة هذا الأدب ، ولا يعنينا لغة هذا الأدب . وإن كنا نعتز بهما كل الاعتزاز ، بل يعنينا أن نشرح مفهوم الشعبية فى إطار الأسباب الخفية التى تجعل التعبير ملكاً لجماعة كبيرة من الناس . حتى إن كل فرد يرى من حقه أن يستخدم هذا التعبير فى الوقت المناسب وكأنه من إبداعه الشخصى ، وإن أدرك كل الإدراك أنه ليس سوى فرد فى جماعة ورثت هذا التعبير . وقد يظهر هذا التعبير فى شكل حكايات أو قصص بطولى أو رمزى ؛ وقد يتشكل فى أغان تمس كل جوانب الحياة ، أو فى أقوال مأثورة ؛ وقد يتشكل فى شكل حركى أو إيقاعى ، أو فى أنماط من السلوك . وكل هذه الأشكال ليست سوى تنويعات لنظام متكامل هو ما نطلق عليه النظام الحضارى لشعب من الشعوب . وإذا كانت الحضارة نظاماً متكاملاً موصولا من الماضى إلى الحاضر ثم إلى المستقبل ، وإذا كان هذا النظام لا بد أن يصاغ فى لغة أو فى مجموعة من النصوص التى تحدد معالم هذا النظام ، فإنه يتفرع عن هذا نقطتان رئيستان نتخذهما منطلقا لشرح مفهوم الشعبية على مستوى التعبير الشعبى أو على مستوى التعبير الفردى سواء .

أما النقطة الأولى فهى أن الكلام عندما يتشكل فى إطار من التعبير الأدبى الفنى فإنه يصبح نظاما فوق النظام اللغوى ؛ أى أنه يندرج فى إطار نظام حضارى شامل . وعندئذ تصبح للنص قدسية القسم والقانون ، أى أنه ينتفى عنه الزيف . وتلتصق به الحقيقة . وهذا هو الدافع الخفى الأول وراء تعلق الجماعة بنص من النصوص وحفظه وترديده .

وأما النقطة الثانية فهى أن مثل هذه النصوص ، التى تعد تراكمات من الماضى والحاضر ، ليس لها طابع العالمية . بل إنها مرتبطة كل الارتباط بالمكان والزمان اللذين تعيش فيهما الجماعة . وبتعبير آخر نقول إن مثل هذه النصوص تنتفى عنها صفة العالمية ، وتلتصق بها صفة الشعبية . وهذا هو الفرق الأساسى بين مفهوم العالمية والشعبية . فإذا اكتسب نص صفة العالمية ، فإنما يرجع ذلك إلى قدرته على توصيل ما هو إنسانى إلى أكبر عدد من الشعوب . أما عندما يكتسب نص صفة الشعبية فمرد هذا إلى أن هذا النص أصبح جزءاً من الكيان الحضارى الذى يعيشه شعب من الشعوب .

٣

ومن هذه المقولة الأولية نأتى إلى المقولة التالية التى تترتب عليها . وإن لم نبرهن عليها بعد . وهى أن ما خلفه شوقى من نصوص مختلفة ليس مجرد نصوص فنية جمالية . بل إن هذه النصوص تتعدى كفاءتها الجمالية لتصبح لها الكفاءة الحضارية ، أى تصبح لها القدرة على أن تكون نظاما فوق النظام اللغوى .

ونحاول الآن أن نتوسع فى هذا المفهوم ، واضعين فى الحسبان على الدوام الربط ، من حيث مفهوم الشعبية ، بين النص الذى يعد إرثا حضاريا فيحفظ ويردد ، والنصوص التى خلفها أمير الشعراء .

إذا كانت الشعبية تعنى الاصطلاح والاتفاق حول مجموعة من النظم الرمزية التى تنتظم وتتكامل مكونة شكل الحياة . وإذا كان الاتفاق يتم أولا حول مفاهيم عميقة ضمنية . فإن هذا يعنى أن الجماعة لا تتكون إلا من خلال علاقات متداخلة بين الأفراد . كما أنها لا تتكون إلا إذا صنعت من هذه العلاقات المتداخلة أسلوبا . أو بتعبير آخر إنها لا تتكون إلا بعد أن «تؤسلب» نظام حياتها . وليست العلاقات المتداخلة علاقات مادية فحسب . بل هى علاقات ترتبط بكل جانب من جوانب الحياة . المادى منها وغير المادى . والمرئى منها والغيبى .

وإذا نحن ألقينا نظرة شاملة على نتاج شوقى الشعرى والنثرى والمسرحى ، وجدناه فى جملته ينحو إلى أسلبة نظام الحياة ؛ بمعنى أن شوقى لم يكن مهموماً بمشاكله الذاتية الخاصة ؛ فنحن لا نكاد نحس بمشكلة ذاتية واحدة فى كل أعماله الضخمة . وإنما كانت هموم شوقى هموماً جماعية . ولم تكن وسيلة التعبير عن هذه الهموم هى الشكوى منها . بل كان التعبير عنها عن طريق إبطالها من خلال الاصطلاح على نظام . وإذا كنا قد رأينا أن النظام الذى يعيش فى إطاره شعب

من الشعوب هو خلاصة تركيبة حضارية معينة . فإن شوقي الذي يعد بتكوينه النفسي وريث حضارة معينة ، ثم بتكوينه الثقافي أكثر أدباء العصر الحديث استيعابا لمكونات نصوص هذه الحضارة . كان يدور في فلك النظام الذي يعيش فيه الشعب المصري بخاصة والعربي بعامة .

وإذا كانت الحضارة تعني التراكمات المعرفية التي تصل إلى حد الامتلاء ، وأن هذا الامتلاء يثرى النظام المتسلط بنصوص مختلفة . فإن العملية الحضارية لا تقف عند التراكمات المعرفية التي تصل من الماضي ، بل إنها تكتمل بإعادة التفريغ والتوزيع ، لأن الحضارة لا تعني الثبات ، بل تعني إعادة التنظيم على الدوام . ولكن ما يفرغ من هذا الامتلاء إنما يختار من بين مواد التذكر ، وفقا لمعايير إشارية ترتبط بالموقف الحضاري القائم . ولهذا فإن من يستقى من نبع النصوص الحضارية يكون على وعي دائما بأنه يرى في النص ما يتفق وظروف الحياة ، بصرف النظر عن قيمة النص الذي يتمثل به . إذ إن النص لا يكون سوى مادة لتشكيل الحقيقة . وبهذا يكون هذا الإنسان المردد للنصوص ، الذي يختار منها ما يتفق وموقف الجماعة ، عامل استمرار للحضارة ، أي يعد جزءاً من ديناميتها التي تتمثل في الارتباط بالنظام والعمل على تغييره في آن واحد .

وإذا نحن قرنّا بين عملية ترديد النصوص في الحياة الشعبية والدافع وراءها ، والدافع الذي كان يدفع شوقي إلى الاستقاء من منبع التراث ، ابتداء من الشعر بإيقاعه ولغته ، إلى موضوعات مسرحياته وقصصه ، فإننا نجد أن كليهما يعيش العملية الحضارية المستمرة فكلاهما مشغول بعملية التذكر ، تذكر تراث الماضي الذي انحدر في شكل نصوص مروية ومدونة ، وكلاهما ينتقى منها ما يعين على الحاضر ، أي أن كليهما يتأمل الماضي من خلال عملية التذكر الدائمة ، لصالح الحاضر الذي يثير في الإنسان الإحساس الدائم بالقلق ، وذلك من أجل مستقبل مأمول . وبتعبير آخر نقول إن كليهما يتأمل الماضي من بعد جديد ، وهو لا يتعامل معه في حد ذاته ، بل يتعامل معه من خلال حديثه مع نفسه . وبهذا استطاع شوقي أن يواصل العملية الحضارية من خلال هذا التفاعل العميق معها . كما استطاع في الوقت نفسه أن يضيف إلى رصيد التراكمات المعرفية رصيداً آخر . عندما استطاع أن يجعل من نصوص الماضي حركة إنماء لأشكال لغوية ، وصور فنية ، ورموز أسطورية ، بل طقوس دينية .

٤

ولم يكن شوقي ينظر إلى الدور الحضاري للعملية الفنية بوصفه مجرد تذكر يأتي عفو الخاطر لرصيد الماضي . بل إنه كان ينظر إلى إبداعه بوصفه أداء متصلا للعملية الحضارية . وإذا ذكرنا كلمة أداء فإننا نود أن نوضح معناها ووظيفتها بالإحالة إلى ما يعنيه الأداء الفني في الحياة الشعبية ، وهو ما يسمى اصطلاحاً performance فالأداء الفني للتراث الشعبي جزء لا يتجزأ من العملية الحضارية المتصلة ، ذلك أن الأداء هو المسئول عن أن يظل النظام حيا نابضا مع الجماعة . وإذا فهمنا الأداء بهذا المعنى . فإننا نستطيع أن نقول إن الأداء هو فن توصيل النظام . ومن الممكن كذلك أن يسمى الفنان المؤدي فنان الحياة . وأن ينظر إلى فنه وسلوكه بوصفها أداء ، لأنهما في الواقع أداء وتمثيل للعملية الحضارية .

ويتفق شوقي مع المؤدي الشعبي في إطار هذا المعنى العام لمفهوم الأداء ووظيفته . فهو مثله ، كان في حالة أداء فني مستمر لنصوص الماضي ، وهو مثله ، يمثل الخلية الحية بالنسبة للجماعة . ثم إن الجماعة تكون في أشد الحاجة إلى تجاربهما مع تراثهما ، وإلى أدائهما الفني ، بخاصة عند الإحساس الشديد بدواعي القلق . ولا تكون مهمة الأداء في هذه الحالة مجرد التوصيل ، بل الإثارة إلى حد المشاركة .

ولا يمكن أن تكون المشاركة فعالة إلا عندما يستند المؤدي في فنه إلى المعيار الحضاري الذي تأخذ به الجماعة المستقبلة لفنه ، أي عندما ينظر وعين منه على الماضي وعين على الحاضر . فإذا نجح المؤدي في خلق الموضوعات والمواقف والنماذج المستقاة من تراثه ، ووضعها في قالب جديد يساير تيار النشاط الحضاري الذي تعيشه الجماعة في عصره ، فإنه ينجح في تحريك الاستجابة المباشرة للنظام الذي يلح عليه وتحس به الجماعة في أعمق أعماقها . وهذا يفسر لنا كيف أن الأداء لا يحدث مرة واحدة ، بل هو عملية مستمرة بالنسبة إلى الفنان الشعبي ، وهو خلق مستمر بالنسبة إلى الفرد الذي يبدع، وبداخله طاقة كبيرة من مكونات الوعي الجماعي .

ولقد كان أداء شوقي لعملية الإبداع بوصفها استمراراً لرصيد التراث وخلق جديد في الوقت نفسه عملية مستمرة ، فطوراً يكون هذا الأداء من خلال ما امتزج بكيانه من رصيد شعري هائل ، وهو يجهد نفسه في أن يكون هذا الرصيد ممثلا لتراثه وممثلا لعصره . وقد يتمثل له هذا الرصيد في شكل قوالب لغوية جاهزة . أو في إيقاع موسيقي محفوظ يتردد في نفسه . ولكنه . في كل حال . لم يكن يسلم نفسه للقوة المطلقة لأسر التراث . بل كان يثبت على الدوام قدرته على التحرر من عملية الربط المقيدة إلى عملية الربط الحرة . وتارة يكون الأداء تمثيليا للروايات التي تتزاحم على ذاكرته حول بطولات نموذجية قديمة . وهو يتعمق هذه البطولات النموذجية مرة في نصوصها الأصلية ، ومرة في بعدها التاريخي . ثم يتعمقها أخيرا وهي ممتزجة بحسه الحضاري المعاصر . فإذا فرغ من الأداء التمثيلي لنموذج في شكل مسرحي أو قصصي أو شعري . تحرك بداخله نموذج آخر قديم . وهكذا ... وبهذا كان شوقي مؤديا فنيا . أو كان فنان الحياة في كل لحظة من فترة إبداعه الخصبة .

ولقد كان في أدائه المستمر محققا للعملية الحضارية التي تعد ذكرى لتراكمات وصلت من الماضي إلى الحاضر . وتظل هذه التراكمات تلح على الإنسان الذي يستوعبها حتى يتفتق عنها نتاج جديد . فيه عبير الماضي وقلق الحاضر وأمل المستقبل .

٥

وإذا كنا قد وصلنا إلى تحديد المفهوم الخاص بشعبية المبدع الفرد ، أو بالأحرى شعبية شوقى ، فى إطار تحديدنا لمفهوم الشعبية بمعناها الحضارى العام ، فإننا يمكننا أن ننتقل بعد ذلك إلى مجال آخر من هذا البحث عندما نتساءل : كيف حقق شوقى بفنه وفى فنه هذا المفهوم ؟ وبتعبير آخر : كيف استطاع شوقى أن يتجاوز بمقومات فنه التأثير فى الجمهور المحدود بزمانه ومكانه إلى جمهور أعرض يعيش فى نفس المكان ولكنه تجاوز زمنه ؟

قلنا إن أسلبة النظام ، أى وضعه فى أساليب فنية تحمل معايير هذا النظام ، هى الضمان للحفاظ على النظام ، أى على شعبية الجماعة فى إطار نظامها الحضارى ، حيث أن الأساليب الفنية التى تكون ماثلة فى ضمير الجماعة على الدوام ، هى التى تحفظ لها صحوتها إزاء النظام . ومعنى هذا أنه إذا كان للنظام قوة التسلط ، فلا بد أن تكون اللغة الفنية التى تحمل هذا النظام لها القوة الآسرة المتسلطة ، لأنها لو لم تكن كذلك ، لفقدت سر تعلق الناس بها . وبتعبير آخر نقول إنه إذا كان النظام أسلوبا مثاليا فى الحياة يُسْعَى إليه ، فإن اللغة التى مهمتها الإثارة إلى حد المشاركة فى هذا النظام ينبغى أن تكون مثالية ، ابتداء من اللغة فى حد ذاتها ، إلى الرموز والنماذج القديمة ، ثم إلى المعيار والقيمة . ومعنى المثالية أن يخضع كل هذا لمعيار التاريخ لا لمعيار الفرد . وبهذا يكتسب التعبير القدرة على الاستمرارية ، ويكون الاتفاق عليه عندئذ أكثر من الاختلاف ، كما تكون حماسة الكثرة نحوه أكثر من أهواء القلة .

وكان شوقى يعرف رسالته منذ أن بدأ الشعر يتحرك فى نفسه ، وظل وعيه برسالته ينمو مع نمو ثقافته . وكانت ثقافته تنمو من داخل تراثه ومن داخل حضارته لا من خارجها ؛ بل إن ما استوعبه من ثقافة العالم الغربى ، لم يكن له أثر إلا فى إطار رصيد تراثه الحضارى . ومعنى هذا أنه إذا كانت الظروف قد قضت أن ينشأ شوقى فى قصر الحاكم ، فإنه مع نمو حسه الفنى ، وما صحب هذا الحس من توتر ، بدأ إحساسه بالغربة من هذا الجو الكهنوتى يتزايد . وهذا يفسر لنا كيف أنه بعد أن قضى مدة وجيزة من عمره يقول فيها شعر الولاء التقليدى ، استجاب لتمرده الداخلى ، ليقينه من أن فنه ليس ملكا لمطالب الحياة اليومية العاجلة ، بل ملكا للجماعة والتاريخ . وفى هذا يقول شوقى : «والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره ، تجزئة يجل عنها ويتبرأ منها الشعراء . **إلا أن هناك مَلِكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه ، ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون**»[١] . **ويقول مرة أخرى معبرا عما كان يفهمه من رسالة الفن : « ثم طلبت العلم فى أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التى لا تحد ولا تنفد**[٢] .

وبهذا تحددت رسالة الشاعر بكونها رسالة كونية إلى جانب كونها رسالة اجتماعية . وهذان هما قطبا الإبداع على الدوام . على أننا إذا أضفنا إلى هاتين العبارتين قوله المأثور إن الشعر ابن أبوين هما الطبيعة والتاريخ ، فإننا نجد أن الشاعر يقف بين ثنائيتين أخريين هما الطبيعة والتاريخ . ولسنا بصدد تحديد المفاهيم الفلسفية للكون والطبيعة والتاريخ ، ولكننا نود أن نقول إنه لم يؤثر عن شوقى أنه شاعر الطبيعة الأول ، ولا شاعر الكون الأول ، بل ما أثر عنه أنه شاعر التاريخ الأول . ولكن ، لو اقتصر مفهوم التاريخ على أنه مجرد رواية الأحداث أو التمثيل بها فى مواقف عصرية مشابهة ، لما تحققت لشوقى تلك الشعبية . ذلك أن الشعبية بمفهومها الحضارى ـ كما سبق أن ذكرنا ـ لا تتكون إلا من خلال الاتفاق على نظام يصاغ فى أشكال فنية يصطلح عليها . ولا يتحدد النظام بمجموعة من العلاقات الاجتماعية فحسب ، بل إن هذه العلاقات الاجتماعية لا يمكن أن تتماسك إلا فى إطار نظام كونى ؛ وهذا هو السر فى صرامة النظام وقدسيته فى آن واحد .

ونستطيع أن نقول إن التاريخ عند شوقى كان له مفهوم خاص . فقد اتسع ليحتضن الكون والطبيعة والرسالة الاجتماعية جميعاً ؛ أى أن التاريخ أصبح مستودعا للنظام الأمثل .

٦

وعندما بسط التاريخ للشاعر نفسه بحيث اقترب الماضى من الحاضر ، بدأ الشاعر يعيش فى شعره لعبة الجدل بين الماضى الحاضر والحاضر الغائب ، أى لعبة الغائب الحاضر والحاضر الغائب . واللعبة فضلا عن أنها حضارية (ذلك أن حاضر الجماعة لا يتكشف إلا من خلال الامتداد فى البعد الزمانى والمكانى) ، فهى أيضا لعبة كونية ؛ فالهدف منها ليس إدراك التماثل بين الأشياء فى الماضى والحاضر ، بل هو إدراك حقيقة الأشياء ، والحقيقة مجالها الكون . ولهذا فهى لا تكف عن الظهور فى هذا المكان أو ذاك ، وفى هذا الزمان أوذاك[٣] . ولهذا فإن الماضى عندما كان يتزاحم على الشاعر ، كان الشاعر يختار من جزئياته ما يجد فيه كشفا لحقيقة الحاضر ، أو يجد فيه كشفا لحقيقة كلية .

لننظر كيف اقترب الماضى من الحاضر فى موقف من المواقف عند شوقى ، فأخذ يتصاعد بالتماثل بين الأديان إلى أن اختزل الموقف الكونى للإنسان القديم والحديث فى نقطة :

رب شقت العباد أزمان لا كتـ — ـب بها يهتدى ولا أنبياء

ذهبوا فى الهوى مذاهب شتى — جمعتها الحقيقة الزهراء

فإذا لقبوا قويا إلها — فله بالقوى إليك اهتداء

وإذا آنسوا جميلا بتنز — يه فإن الجمال منك حباء

وإذا انشأوا التماثيل غرا
فإليك الرموز والإيماء
وإذا قدروا الكواكب أربا
با فمنك السنا ومنك السناء
وإذا ألهوا النبات فمن آ
ثار نعماك حسنه والنماء
وإذا يمموا الجبال سجوداً
فالمراد الجلالة الشماء
وإذا تُعبد الملوك فإن الـ
ملك فضل تحبو به من تشاء
وإذا تُعبد البحار مع الأسماك والعاصفات والأنواء
وسباع السماء والأرض والأر
حام والأمهات والآباء
لعلاك المذكرات عبيد
خضع والمؤنثات إماء
رب هذى عقولنا فى صباها
نالها الخوف واستباها الرجاء
فعشقناك قبل أن تأتى الرسـ
ـل وقامت بحبك الأعضاء

والمتمعن فى هذه الأبيات لا يخفى عليه البناء الذى يغلب عليها ؛ فقد ظلت الأبيات تتوزع بين شطرين ، شطر ملك للماضى وشطر ملك للحاضر ، إلى أن انصهر الماضى فى الحاضر فيما يمثل الحقيقة ، وهى أن الإنسان مخلوق من عجينة مزاجها الخوف والرجاء ، وأن هذا التكوين لا بد أن يؤدى فى داخل النفس الإنسانية إلى عشق القوة الكونية فى كل زمان ومكان .

وقد لا يصل إدراك التماثل بين جزئيات الماضى والحاضر إلى حد الكشف عن النظام ، بل يقتصر على إعادة تمثيل الموقف القديم بوصفه دالا على مدلول معاصر لا يُشارُ إليه ، بل يدرك من خلال عملية الربط والتحليل الذهنيين . وبهذا تتجاوز عملية التمثيل مجرد المقارنة بين موقفين لتدخل فى الإطار المعرفى الذى يحتفظ للدال بتميزه من ناحية ، ويفسح من ناحية أخرى المجال للتحليل الخيالى الذى يدرك أن تمثيل هذا الشىء يعنى قابليته لأن يتكرر حدوثه . يقول الشاعر فى قصيدته الشهيرة «كبار الحوادث» :

بنت فرعون بالسلاسل تمشى
أزعج الدهر عريها والحفاء
فكأن لم ينهض بهودجها الدهر ولا سار خلفها الأمراء
أعطيت جرة وقيل إليك النهر قومى كما تقوم النساء
فمشت تظهر الإباء وتحمى الد
مع أن تسترقه الضراء
والأعادى شواخص وأبوها
بيد الخطب صخرة صماء
فأرادوا لينظروا دمع فرعو
ن ، وفرعون دمعه العنقاء
فأروه الصديق فى ثوب فقر
يسأل الجمع والسؤال بلاء
فبكى رحمة وما كان من يبكى ولكنما أراد الوفاء

وكما يختزن التاريخ مواقف مثالية ، يختزن ضمير الجماعة إحساساً عميقا بنظام الحياة المثالى . وهذا الحس الجماعى بنظام الحياة لا يختفى قط فى حياة الجماعة ، بل هو ـ على العكس ـ يطفر فى كل لحظة عندما تستدعيه الأحداث . وقد كان شوقى يختزن نظام الجماعة فى حسه بقدر ماكان يختزن التاريخ فى ذاكرته . وها هو ذا يتمثل بما يمكن أن يشارك به الجماعة من إدراك لنظام الحياة ، وذلك فى موقف من مواقف مسرحيته «على بك الكبير» . فهناك صوت مصرى مدحور يشكو طغيان الباطل ، لمصرى آخر مثله . ويرد عليه الصوت الثانى مؤكداً أن الحق لا بد أن يسود مهما تمادى الباطل ، لأن الحق نظام كونى وإن غاب زمنا عن الحياة . يقول صوت ردا على كلام سابق :

ما قد دهاك دهانى
ومثل شأنك شانى
أتيت طنطا لشغلى
وكان تحتى أتانى
خرجت منها مع الليـ
ـل مسبلاً طيلسانى
فمر فوق طريق
من لا يرى ويرانى
أغماً عليه سلاح
فى صورة الشيطان
فصاح بى قف ! ترجّل !
لقد سرقت أتانى

عندئذ يرد صوت آخر عليه متسائلاً :

وما جرى ؟

فيكمل الأول حديثه بقوله :

قلت له
بل الأتان لى أنا
فقال ذاك أمس
إلا إنها اليوم لنا
بل هى لى وحدى فدعها لى وامض من هنا
ثم رمانى بيد
كأنها كفُّ النمر
ثم اعتلى ظهر الأتان
لكن ... لم يسرِ
حتى سمعت هدة
وصرخة من النهرَ
وأبصرت عينى وراء
الليل آية القدر

حـــــمـــــارق تجـــــرت
مـــــثـــــل تجبر الـــــبشر
فـــأغـــرقت راكبهـــا
وغـــرقت على الأثـــر[٤]

إن عملية التمثيل هي عملية تحسس للطريق إلى ما يلح على العبقرية الفنية من تحديد للمسميات فى إطار النظام الأمثل ، وليست مجرد التنبيه إلى العلاقات عن طريق التلاعب بالصور . ولكن العبقرية تأبى أن تحدد نفسها بتسمية الأشياء بمسمياتها ؛ فما أن تلتق الأشياء والكلمات فى جوهرها الحقيق حتى توشك أن تسمى الشىء باسمه ، إذا باللغة تمتص المسمى فيختفى . وبهذا يظل الفنان العبقرى يسعى وراء تسمية الأشياء دون أن يسميها ؛ وبهذا يظل شغله الشاغل هو البحث عن الحقيقة .

لقد كانت عملية التمثيل من خلال إدراك المتشابهات هى شغل شوقى الأول . وقد كان الرصيد الحضارى الهائل حاضرا فى نفسه ، كما كانت طاقة اللغة عنده حية نابضة . ولم يبق بعد ذلك سوى أن تصطاد اللغة المثال وأن تصهره بداخلها ، ملمحة له دون أن تسميه . واللغة فى هذه الحالة هى التى تفكك الأشياء وتربطها بحيث تجعلها مرئية من خلال الكلمات ، كما أن اللغة بهذا المعنى تغير من تتابع المدركات ، وتقطع استمرارية الأشياء عندما تنتزع منها بعض النماذج دون غيرها . وحيثما تكون اللغة قادرة على هذه العملية ، يكون هناك تمثيل وتجاور وتجميع للأشياء وكشف عن أسرارها . وعندئذ تكون اللغة مكان التقاء الطبيعة والإنسان ، أى مكان التقاء الوجود والتمثيل . وعندما يقدم الإنسان الحقائق ولا يقدم نفسه فى التمثيل ، تصبح اللغة المركز الأول للحقائق ، وتستطيع عندئذ أن تختزل العالم فى كتلة من التماثل .

٧

وتظل عملية إدراك التماثل بين الماضى والحاضر فى الإطار الكلى للمفهوم الحضارى تلح على شوقى . وإذا كانت عملية الاستمرار الحضارى ، وما يحدث مع هذا الاستمرار من تغيير ، تتم خفية وفى بطء بين الجماعة ، فإن الفنان الفرد الذى يتحرك من خلال حس حضارى نابض ، يعرف أن مسئوليته حضارية فى المقام الأول ، أى أنه يكون مدركاً كل الإدراك لأن فنه موجه لتحقيق صحوة جماعية . ولم يكن شوقى داعيا سياسيا ، وسيلته الإثارة من خلال الخطب والمقالات ، ولكنه كان فنانا شاعراً . والصحوة الفنية فى إطار هذا المفهوم الحضارى لا تتحقق إلا من خلال تشكيل المثال الذى يلقى ظلاله على الواقع . والمثال قيمة ومعيار لم يتكونا فى يوم وليلة ، بل تبلورا مع التاريخ . ومعنى هذا أن المثال مصطلح عليه من قبل وأنه يعيش فى ضمير الجماعة ، وإن ظل فى حاجة على الدوام إلى من يوقظه .

ولعل هذا هو السبب فى بعث شوقى لشخصية عنترة ومجنون ليلى فى عمله المسرحى . إن الشخصيتين قد ثبتتا فى التاريخ من خلال الأخبار والأشعار ، ولكنهما لم تثبتا فى عمل فنى متكامل على مستوى اللغة الرسمية . وإذا كانت بطولة عنترة قد تكاملت فى إطار السيرة الشعبية التى لا بد أنها كانت تروى فى عصر شوقى ، فإن السيرة ، مهما تكن قيمتها ، ليست بالعمل الفنى الرسمى الذى تضبطه قيود تاريخية وفنية محددة . ومن هنا كانت رغبة شوقى فى بعث هاتين الشخصيتين بوصفهما مثالاً حضاريا عربيا ، وكأنما شاء بذلك أن يكمل ما أغفله التاريخ .

على أنه إذا كانت الروايات القديمة التى حكت عن عنترة ، وبالمثل شعره ، تهدف إلى إبراز البطولة الفردية التى تتحقق عندما ينجح البطل الفرد فى استرداد حقه من مجتمع ظالم ، فإن بناء العمل المسرحى الذى يجعل مجموعة من الشخوص تلتف حول البطل لتقف معه فى صراعه ضد القوة المناوئة له ـ هذا البناء الأساسى للعمل المسرحى عند شوقى من شأنه أن يوسع من دائرة البطولة الفردية ؛ وذلك من خلال الحوار المتشابك ، والمواقف المتصارعة ، لتشمل البطولة الجماعية . وفى هذا يلتقى شوقى مع السيرة الشعبية ، فى أن كليهما يهدف إلى إيقاظ الحس الجماعى نحو قيم ومعايير تقرها الجماعة داخل العمل ، من قبل أن تقرها الجماهير المستقبلة لهذا العمل ؛ أى أن المشاركة الجماعية تتم داخل العمل قبل أن تتم خارجه .

لننظر كيف يدير شوقى الحوار على المستوى الجماهيرى فى مسرحية مجنون ليلى ، عندما وقف «منازل» المناهض لقيس بن الجميْن ، الجمع المناصر لقيس والجمع المتآمر ضده ، وكيف يؤدى هذا الحوار إلى المشاركة الجماهيرية داخل المشهد وخارجه فى آن :

منازل :
إن قـيـسـا مـعـشـرَ الحى أخٌ
وابـن عَـمٍّ ، أفـنـه تبرأون ؟

أصوات :
لا ورب البيت

منازل :
أصغوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
إن قيسا شاعِرُ البيد الذى
لا يُـجـارَى أفـأنتم مـنـكـرون ؟

أصوات :
لا ورب البيت

منازل :
اصغوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
إن قـيـسـا سـيـد مـن عـامـر
وابن سادات ، أفيه تمترون ؟

أصوات
لا ورب البيت

منازل :

اصغوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
إن قيسا قد بنى المجد لكم
ولنجدٍ ، أبقيس تكفرون ؟

أصوات :

لا ورب البيت

منازل :

اصغوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
أنا فى ودى وإعجابى به
لا يدانينى الرواة المعجبون
شعر قيس عبقرى خالد
ليته لم يتخلله المجون
إننى أخشى عليكم عاره
رب عار ليس تمحوه السنون
ضجرت ليلى وضجت أمها
وأبوها وتأذى الأقربون
وغدا كل فتى من عامر
حين يلقى الناسَ ، محنىَّ الجبين

أصوات كثيرة :

هو ماقلت

منازل :

إذن مابالكم
لم تثوروا ، مالكم لاتغضبون ؟
هو ذا قيسٌ مع الوالى أتى
يطأُ الحيَّ وأنتم تنظرون
وأبو ليلى امْرؤٌ أدرى له
رقَّةَ القلب وأخشى أن يلين
بعد حين يعبثُ القومَ بكم
ومن الحى بليلى يخرجون
آن يا قومُ لكم أن تعلموا
أن قيساً هتك الخدرَ المصون
قيسُ لم يترك لليلى حُرمةً
ما الذى أنتم بقيسٍ فاعلون ؟

صوت :

ماجن لابد من تأديبه

صوت أخر :

إن بالسوط يُربَّىَّ الماجنون

وتتوالى الأصوات المطالبة بتأديب قيس إثر انفعالها بما قاله منازل ، إلى أن ينبرى صوت يغير من اتجاه الإثارة ، ويجعلها مع قيس لا ضده ..

صوت :

مناز يابن العم ماهذا الخبر
رفعت قيسا فجعلته القمرْ
والآن أغريت بقتله الزُّمَرْ
كفعل جزار اليهود بالبقر
برأها من العيوب وعقَرْ

وبهذا التمثيل يعلو هذا الصوت فوق صوت منازل ، وتأخذ الجماعة فى الانسلاخ من حول منازل لتنضم إلى بشر المناصر لقيس ، وتسمعه وهو يقول لمنازل من فوق المنبر ..

خلِّ الحق ما
أنت والله على الحق أمين
إنما أنت لقيس حاسد
منطوى الصدر على الحقد المهين
يامناز يابن عمى أصغ لى
أنت دون أنت دون أنت دون !

إن الشاعر فى هذا المشهد لا يود أن يعبر عن فكرة درامية ، ولا يود أن يهمس فى نفس القارىء بشعر وجدانى ، ولكنه يهدف إلى المشاركة الحماسية لجمهور القراء إزاء بطل غير قادر على إشهار السيف فى وجه كل ظالم كما يفعل عنترة ، ولكنه مثال فى قدرته على تحمل الألم ، الذى وصفه الشاعر بأنه ألم عبقرى ، عندما قال على لسانه :

تفردت بالألم العبقرى
وأنبغ ما فى الحياة الألم

ولا يعنينا فى هذا المقام أن نقف من أعمال شوقى موقفاً نقديا ، كما لا يعنينا أن نقلب ما قيل وما يقال حول قيمة فنه المسرحى أو فنه الشعرى ، بل إن ما يهمنا فى هذا البحث أن نؤكد قدرة شوقى على استيعاب تراثه الحضارى ، وامتلاكه الوسائل التى تجعل من فنه مشاركة جماعية لإدراك المثال .

ولعل هذا يفسر لنا اهتمام شوقى بتصوير الجزئيات ، حيث تركز كل جزئية على مفهوم لقيمة مثالية . وقد يأتى تصوير الجزئية عنده بوصفها صدى للماضى وقد يكون التصوير انعكاسا للحاضر ، ولكن الحاضر والماضى يذوبان معا فى تكوين المثال بوصفه رصيداً حضاريا يمكن أن يستحضر فى كل وقت .

فهذا ابن عوف المناصر لقيس يذهب لمقابلة المهدى والد ليلى ، ويشرع فى خلع حذائه قبل أن تطأ قدمه بيت المهدى . وعندئذ يقول له المهدى :

أتخلع نعليك ! لا يابن عوف
نشدتك بالله لا تفعل
أتمشى إلى منزلى حافيا
فديتك ، من أنا ؛ مامنزلى

فيرد ابن عوف قائلا :

خلعتهما وانتعلت التراب
إلى خيمة السيد المفضل

ولكن هذا الرد لا يكفى لأن يثير فى حس القارئ الشعور بمثال النبل .

ولا تحدث هذه الإثارة إلا عندما يتدخل « نصيب » ليقدم هذا المثال من عمق التاريخ ويقول :

دعـه يـامـهـدى يـفـعـل
إنما يـــرمى لمعنى
كـالحسين بن عـلىٍّ
هو بـالـعشاق يُـعـنىَ
الحسين انـتـعـل الترب
إلى والـــد لــبنى
فـرآه حـافـيا فى ساحـ
ـة الـدار فـجُـنـنـا
قـال لا أمـلك يـابن
المـصطفى بـنـتـاً ولا ابـنـا
أنت فى الـــدار أمير
فبما شـــئت فمرنـــا[٦]

إن الفنان عندما يكون مستوعبا كل الاستيعاب لتراثه الحضارى بروافده المختلفة وعندما يشغله بحق أن يكون فنه وسيلة بعث لروح الجماعة التى يخشى أن تصيبها الغفوة والغفلة ، أى عندما يدرك أن رسالة فنه حضارية فى المقام الأول ـ هذا الفنان هو الذى يستطيع أن يقدم إلى الإنسان أهم احتياج فى احتياجاته النفسية عندما يجعله يشعر بأن وجوده قيمة فى عالم له مغزى . ولا يمكن أن يحقق الفنان هذا الهدف المثالى إلا إذا ارتكن إلى النماذج الأصلية القديمة ، التى لا تكون قريبة كل القرب من حس الجماعة إلا عندما تكون منتزعة من تراثها الحضارى . إن هذه النماذج ليست ملكا لأفراد ، بل هى ملك للجماعة ؛ وهى المركز الذى يسعى الجميع نحوه وإذا ما تعلق الفنان أولا بهذه النماذج وسعى إليها ، فإنه يتأكد بذلك لا دوره الاجتماعى فحسب . بل مكانته الاجتماعيه كذلك .

وفى بعض الأحيان يكون الحاضر ، فى لحظة تصوير الماضى ، أكثر إلحاحاً على الشاعر من الماضى نفسه . وعندئذ يطل الحاضر من خلال المشهد التصويرى القديم ، ليؤكد قيمة لا تتحدد بزمان ولا مكان ، فهذا مشهد يجمع بين عمرو وزهير أخى عبلة ، وصخر الشاب المرفه الناعم الذى جاء يخطب عبلة ، ويدور فيه الحوار التالى :

عمرو :
أهلا بصـخـر مـرحـبـا
بـالـقـمـر الـعـالى الـسـنـا
مـاهـذه الحلـة ، مـا
أظـرفـهـا ، مـا أحـسـنـا

زهير :
أصنعة الشام ؟

صخر :
ولم لا تـذكـران اليمنـا ؟
صـنـعـاء أعلى من دمشق سـلـعـة وتمنـا

عمرو :
تـلـك أمور يـاأخى
يـعـرفـهـا أهـل الـغنى

زهير :
ومـا ذلك ، مـا المنـديـل يـا صـخـر ، ومـا فـيـه ؟

صخر :
ثـيـاب مـثـل ألوانى
من الوشى وغـالـيـه
لـكـل مـنكـما ثوب
إلـيـه جـئت أهـديـه

زهير :
عـمـرو تـأمـل يـالها حُـلَّـةً
لـلـه مـا أبهى ومـا أبهجـا
الحق مـا قـال فتى عـامـر
صـنـعـاء أعلى بـلـد منسجا

ولا تقتصر وظيفة هذا المشهد على الارتفاع برجولة عنترة المحارب الخشن عندما يتذكره القارئ وهو يتمثل هذا النمط الناعم من الرجال ، بل إن هذه العملية المقارنة سرعان ما ترحزح المتلقى من المحدود إلى المطلق ، عندما يتأمل القيمة فى حد ذاتها ، بعيداً عن حدود الزمان والمكان .

وليس فى وسعنا أن نتقصى الشواهد التى تشير إلى قدرة شوقى على التحرك فى الإطار الحضارى الشاسع الذى كان يعيش فيه بوعى كامل ، ووسائله فى بث هذا الوعى بين الجماعة . ولم يكن الهدف هو أن يجعل الجماعة تعى ماكان ، بل كان هدفه أن يجعل الجماعة تعى أن ماكان لا يمكن أن يكون إلا إذا كان له استمرار فى إطار الحياة المتغيرة .

وقد شاء شوقى أن يجعل من فنه نموذجاً لهذا التغير الحضارى . ومما لا شك فيه أننا مازلنا نحس بهذه القيمة إحساس جيله بها .

٨

وقد يظن البعض أن شعبية الأديب تعنى استخدامه للغة العامة أو المشاركة فى فنونها بشكل أو بآخر . ومن هنا قد يظن أن شوقى شعبى لأنه ألف الشعر العامى الذى دخل مجال الغناء ، أو لأنه ألف قصص الحيوان للأطفال ، أو لأنه كان يشير فى شعره فى بعض الأحيان إلى بعض المعتقدات الشعبية ، أو لأنه تناول فى آخر أيامه موضوعاً شعبيا نجح كل النجاح فى التعبير عن جوه الشعبى بلغة الشعر وهو موضوع الست هدى على أننا نضيف إلى هذا التحديد الضيق لمفهوم الشعبية أن شوقى احتذى القص الشعبى فى تأليفه القصصى ، سواء فى مبناه أو فى جوه وموتيفاته . فالقص عنده ، كما هو الحال فى القص الشعبى ، يعتمد على السرد المتتابع ، وعلى اكتشاف

المفاجآت ، وعلى الزج بالأبطال فى عوالم غريبة وسحرية فى بعض الأحيان ، كما هو الحال فى قصتى «ورقة الآس» «وأميرة الأندلس» . والقص عنده كذلك ، كما هو الحال فى القص الشعبى ، يعتمد على ظهور القوى الشريرة للبطل الخير واقتفاؤها له ، ولكن ما تلبث الأمور أن تنجلى عن انتصار الخير . حقا إن القصتين ، ونعنى قصة «ورقة الآس» وقصة «أميرة الأندلس» ، تعتمدان على حقائق تاريخية ، ولكن هذه الحقائق التاريخية لم تكن من الاكتمال بحيث تركت الحرية للكاتب لأن يمارس كتابة القصة وفقا للنماذج الشعبية السائدة آنذاك .

على أننا ما زلنا نؤكد أن الشعبية بمعنى القدرة على استثارة الجماعة إلى الحد الذى تشارك فيه المبدع فى عملية المد الحضارى على المستوى اللغوى والأدبى والاجتماعى والسلوكى ، ما كانت لتتحقق لشوقى لو أنه اقتصر على هذه الأعمال القريبة من لغة العامة وحياتها وفنها .

ولهذا فإنه ينبغى النظر إلى إنجاز شوقى الفنى فى إطاره الكلى ؛ فالعملية الفنية ، سواء بالمفهوم الشعبى العميق الشامل ، أو بهذا المفهوم المحدود ، كانت عند شوقى عملية واحدة . إنها القدرة على توظيف اللغة فى مستويات مختلفة ، وفى وظائف مختلفة متنوعة . وهذا هو المفهوم الحضارى الحقيقى ، الذى يعنى الوحدة فى إطار التنوع ، كما يعنى القدرة على إرسال ما استقبلته حافظته وثقافته فى موجات مختلفة ، تصل إلى أبعاد مختلفة ، منها الدانى ومنها النائى .

٩

والانتقال من الحديث عن شعبية شوقى إلى الحديث عن شعبية حافظ ، يجعلنا نقف وقفة متأنية نتأمل فيها نتاج حافظ الشعرى فى ضوء معيار الشعبية الذى اصطلحنا عليه .

والمتمعن فى رصيد حافظ الشعرى يجده معنيا بصفة خاصة بأحداث حاضره ورجال حاضره . ولا يؤثر عن حافظ نص مهم يرتبط بالتاريخ العربى سوى قصيدته العمرية . وهذه هى نقطة الاختلاف الأولى بين وظيفة الشعر عند كل من الشاعرين فبينما وجدنا أن شوقيا يتحرك فى رقعة حضارية عريضة زمانيا ومكانيا ، نجد أن حافظاً يعنى أكثر ما يعنى بتسجيل الحاضر بوصفه حاضرا فحسب . وليس هناك ضير فى أن يعنى الشاعر بحاضره ، فكل شاعر ، بل كل فنان ، ينطلق بطبيعة الحال من حاضره ؛ ولكن ما نريد أن نقوله هو أن شعر حافظ ثبت الماضى فى أحداثه بحيث أن المتلقى لشعره بعد عصره ، لا يرى فيه لغة ومضمونا سوى ما كان فى عصر حافظ الذى ولى وانقضى ، وأصبح يشغل ، فى سكون ، رقعة من التاريخ .

ولا يختلف موقف المتلقى لشعر حافظ فى أحداث الماضى ، وهى قلة ، عن شعره فى أحداث عصره ؛ فكلاهما بالنسبة للمتلقى ماض ساكن ، وإن كان هذا ماض قريب ، وذاك ماض بعيد .

ولنبدأ بمحاولة للكشف عن حس حافظ للماضى من خلال قصيدته العمرية . ولا يعنينا فى هذا المجال أن نقف محللين لأبيات القصيدة ، بل إن ما يعنينا هو الكشف عن بناء القصيدة ، الذى يكشف بدوره عن علاقة الذات بالموضوع .

ويبدأ حافظ هذه القصيدة بديباجة من أربعة أبيات ، يستحضر فيها الشعر لعله يكون فى عونه فى التعبير عن هذه الشخصية الجليلة ، شخصية عمر بن الخطاب . يقول :

حسب القوافى وحسبى حين ألقيها

أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

ويختتمها بقوله :

مر سرى المعـانى أن يواتـينى

فيها فإنى ضعيف الحال واهيها

واستدعاء الشعر هنا يعنى أن يكون حضوره قويا قوة الشخصية التى يستدعيها . ولهذا فإن الشاعر يبدأ القصيدة ، بعد هذا اللفت لقيمة الشعر ، باستدعاء عمر بن الخطاب ، أى إيقاظه لكى يسمعه ما يقوله ، أو بالأحرى لكى يستمع عمر بنفسه إلى مآثره عندما يحكيها التاريخ .

وبهذا تكتمل ثنائية المتكلم والمستمع ، أى الشاعر وعمر بن الخطاب على أن هذه الثنائية لا بد لها من شخص ثالث هو المتلقى الحقيقى . وفى هذه الحالة يتحول عمر بن الخطاب إلى البطل الغائب المتحدث عنه . ويظل حضور هذا الثالوث يتحكم فى القصيدة من أولها إلى آخرها . فالشاعر يتحدث إلى البطل الذى يستمع إليه وهو قابع فى مكانه فى ركن بعيد من التاريخ . وفى بعض الأحيان يتذكر الشاعر المتلقى الحقيقى فيشركه معه فى تأمل ما حدث من خلال العبرة والموعظة . ويرتبط هذا البناء الثابت بثبات الموقف ، أى بثبات الأحداث التى وقعت فى زمان ما ومكان ما . فإذا أضفنا إلى هذا ما تنم عنه أبيات حافظ من أن عدل عمر عدل فريد لا يمكن أن تنجزه أية شخصية أخرى فى التاريخ ، وهو نفس الإدراك الذى رسخ فى ذهن المتلقى من قبل عن هذه الشخصية ، فإننا نصل بذلك إلى الحقيقة التى نريد أن نصل إليها ، وهى أن حافظاً لم يكن يعيش حركة الماضى المستمرة فى الحاضر والمستقبل ، بنفس الحس الذى كان يعيشه شوقى .

وحتى عندما تحدث حافظ عن شيكسبير ، فإنه أيقظه كذلك على نحو ما أيقظ عمر ، وتحدث إليه بضمير المخاطب ، بل إنه أيقظه صراحة لا ضمنا عندما تحدث إليه قائلاً :

أفق ساعة وانظر إلى الخلق نظرة

تجدهم ، وإن راق الطلاء ، هم هم

ولعل فى قول حافظ «هم هم» إشارة أخرى إلى موقف حافظ الثابت من الماضى ومن الحاضر معاً . فالناس بأخلاقهم ولؤمهم هم فى عهد شيكسبير كما هم فى عهد حافظ . حقا إن الشاعر يعنى أن

الناس فى الحاضر هم امتداد لأناس الماضى ، ولكن التعبير يؤكد الثبات فى النهاية .

وليس الحاضر فى شعر حافظ مختلفاً عن الماضى فى شعره . فهو إذا تحدث عن أحداث عصره ورجال عصره ، فإن شعره يثبت الأحداث والرجال بعصرهما . فحريق ميت غمر ، الذى يتحدث عنه الشاعر ، هو الحريق الذى حدث فى عهده ، والمرأة التى يتحدث عنها هى المرأة فى عصره ، وكذلك الجامعة ، وغير ذلك من الموضوعات . ويتولد هذا الإحساس عند القارىء من خلال شعر حافظ نفسه ؛ ففضلا عن أن المتلقى يعيش نظام الشعر الفصيح ، شعر هذا العصر ، على وتيرة واحدة فى ديوانه ، فإن حافظا لا يجعل اللغة تتجاوز الماضى والحاضر إلى الحقيقة والنظام والكون .

ولا يعنى هذا أن حافظا لم يكن صادقا فى التعبير عن هموم عصره ومشاغله ، فهو على العكس من هذا ، قد اشتهر بحسه القريب من حس الشعب . فقد كان حافظ يحس إحساساً عميقا بالمفارقات الاجتماعية ، كما كان يحس بالمتناقضات الشديدة فى عصره ، وقد كان يعبر عن هذه المفارقات والمتناقضات فى كل مجال يجده متاحا فى شعره . فهو يختتم - على سبيل المثال - قصيدته فى حريق ميت غمر بقوله :

قد شهدنا بالأمس فى مصر عرسا
ملأ العين والفؤاد ابهارا
سال فيه النضار حتى حسبنا
أن ذاك الفناء يجرى نُضارا
بات فيه المنعَّمون بليل
أخجل الصبح حسنُه فتوارى
يكتسون السرور طوراً وطوراً
فى يد الكأس يخلعون الوقارا
وسمعنا فى (ميت غمر) صياحاً
ملأ البَرَّ ضجة والبحارا
جَلَّ من قَسَّم الحظوظ فهذا
يتغنى وذاك يبكى الديارا

وهو يقول فى قصيدة يحث فيها على تعضيد مشروع الجامعة المصرية .

نبكى على بلد سار النُّضار به
للوافدين وأهلوه على سغب
متى نراه وقد باتت خزائنه
كنزا من العلم لا كنزاً من الذهب
هذا هو العمل المبرور فاكتتبوا
بالمال إنا اكتتبنا فيه بالأدب

وربما كان مثل هذه الأبيات وغيرها التى كان حافظ ينثرها بين ثنايا قصائده هى التى جعلت البعض يرى أن حافظاً كان أكثر قربا بحسه الشعبى من الشعب من شوق . ومن الطبيعى أن تتأكد هذه المقولة بمقارنة الوضع الاجتماعى لكل من الشاعرين ، فهذا كتب له أن يكون ربيب القصر ، وذاك كتب له أن يعيش حياة الكفاف والكدح .

على أننا نود أن نوضح فى ختام هذا المقال ، أننا لسنا إزاء تقييم لمواقف عاطفية ، كما أننا لسنا معنيين بالبحث عن الحس الشعبى ، بل بالبحث عن الشعبية . وفرق بين أن أتعاطف مع جماعة معينة من الشعب الكبير ، وبين أن أدرك المسئولية الحضارية الكبيرة لرسالة الفن بالنسبة لشعب بأسره .

ولم يكن حافظ نفسه أقل إدراكاً منا نحن اليوم بقيمة إبداع شوقى والدور الذى أداه شعره فى رحلة الشعر العربى الممتدة من الماضى إلى الحاضر ، وكثيرا ما عبر عن إحساسه بهذه القيمة وهذا الدور ، بصفاء نفسى خالص ، فى أشعاره التى أهداها إلى صديقه شوقى . يقول فى إحدى قصائده التى كتبها ليستقبله بها لدى عودته من المنفى ، ثم تعجل بنشرها قبل عودته خوفاً من أن يدركه الموت ولا تصل إلى صديقه :

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه
إن قال شعرا أو تَسَنَّم منبرا
فتعوذا بالله من شيطانه
تَخِذَ الخيال له براقاً فاعتلى
فوق السُّها يَستَنُّ فى طيرانه
ما كان يأمن عَثْرةً لو لم يكن
روحُ الحقيقة ممسكا بعنانه
عاف القديم وقد كسته يَدُ البلى
خَلَقَ الأديم فهان فى خُلقَانه
وأتى الجديدَ وقد تأنق أهله
فى الرقش حتى غرَّ فى ألوانه
فجدَّده بَعْثَ القديمَ من البلى
وأعاد سؤدده إلى إبّانه
ورمى جديدَهم فخرَّ بناؤه
بُرواء زخرفه وبَرْقِ دِهَانه[٧]

ومع ذلك فسيظل لشعر حافظ قيمته الكبيرة بوصفه سجلا صادقا لعصره ، وبوصفه إسهاما حقيقيا فى حركة الشعر الحديث وحركة النهضة الحديثة فى مصر بل فى العالم العربى .

ولا ضير بعد ذلك أن يتميز شاعر عن شاعر آخر ، وكاتب عن كاتب آخر ، ومفكر عن مفكر آخر فى عصر احتشدت فيه نخبة من الأعلام ليسهم أفرادها معه فى حركة المد الحضارى .

ولا نستطيع بعد هذا أن ندعى أننا قد أتينا على كل ما يؤكد مفهوم الشعبية من خلال دراسة مستقصية فى شعر شوقى وحافظ ، إذ قد يحتاج هذا التفصيل إلى كتاب وليس مجرد بحث .

ولكن حسب هذا البحث أنه قد يثير الاهتمام بدراسة عناصر الأداء الفنى التى تؤدى إلى الشعبية لا عند الشعراء فحسب ، بل لدى كل فنان ومبدع استطاع أو يستطيع بمقدرته على استيعاب تراثه الحضارى ، وقدرته الخالقة على التوصيل أن يجمع من حوله أكبر حشد من أبناء الشعب عندما يجد فى تعبيره حس الماضى وحركة الحاضر وأمل المستقبل .

المراجع :

(١) شكيب أرسلان : شوقى أو صداقة أربعين سنة .
ط . الحلبى ١٩٣٦ ص : ٥٣

(٢) نفسه ص : ٥٦

(٣)
Michel Foucault, The Order of Things, Tavistock Publications. 1970. p. 46-48.

(٤) أحمد شوقى : على بك الكبير ـ ط . الهيئة المصرية للكتاب ص : ٨١ ، ٨٢ سنة ١٩٨٣

(٥) أحمد شوقى : مجنون ليلى ص : ٥١ ، ٥٢

(٦) نفسه ص : ٦٤

(٧) ديوان حافظ . ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ص : ١٠١ ، ١٠٢ .



شعر الوجدان

عند حافظ وشوقى

حلمى بدير

يقرأ المثقفون شعر «مدرسة البعث» وقد استقر فى أذهانهم ـ كما وقر فى لاوعيهم ـ أنها المدرسة التى أعادت للشعر رونقه وأبهته وبهاءه ، وهى لم تستطع ذلك إلا من خلال تمثل عيون التراث الشعرى العربى مقلدة ومحاكية أو معارضة .. وأنها لهذا أقرب إلى الصنعة والتكلف و«النظمية» منها إلى الوجدان والعاطفة و«الشعرية» .. وأنها وإن دين لها بفضل إعادة الحياة للشعر العربى ، لم تتمثل «روح العصر» ، أو «مزاجه» ، بل لم تستطع أن تفلت من قيود «الشكلية التراثية» التى كبلت وجدان هذه المدرسة ، وقيدت خطوها وهو ما تخلصت منه مدرسة تالية ، أو مدارس تاليات ، تحت أسماء متعددة كالتجديد ، أو «الوجدانية» ، أو «النزعة الرومانتيكية» ، أو «الذاتية الفردية» إلى غير ذلك من تسميات أبت اتجاهات نقدة الشعر الحديث أن تضيف شيئاً منها إلى أىٍّ من إنتاج مدرسة البعث ـ على كثرته وتنوعه . .

ويبدو أن «شكل» دواوين هؤلاء الرواد ـ كشوقى وحافظ والبارودى ومطران وصبرى ـ قد ساعد على توثيق هذه الأفكار .. وهو الشكل الذى جعل هؤلاء يسمون دواوينهم بأسمائهم ، ويقسمون موضوعات هذه الدواوين تقسيماً موضوعياً لا يتناسب مع طبيعة ما كان يفد على قراء العربية من المثقفين من أشعار غربية فى لغاتها أو مترجمة .. فباب للرثاء ، وباب للاجتماعيات ، وباب للمدائح ، وباب للسياسة ومالا يدخل تحت أى من هذه التقسيمات يمكن أن يفرد له باب يوسم باسم «متفرقات» .. وهو كما لا يخفى تقسيم قد أوهم أن الشاعر من هذه المدرسة «نظام» يحمل أدواته و «أصول حرفته» متأهباً لكل مناسبة ، مستعداً لكل داعٍ ، يسهم بنصيب من الشعر فى التو واللحظة ، لحدث انفعل له أولم ينفعل ، وتجاوب معه أولم يفعل ..

كما يبدو أن كثرة شعر المناسبات الاجتماعية أو السياسية أو غيرها عند شعراء هذه المدرسة كان يرجع من ناحية أخرى لطبيعة الحياة الثقافية والفكرية ، بل طبيعة ذوق الجمهور ، إذ يبدو أن الآذان كانت تُستمال عن طريق الشعر فى المحافل المختلفة .. ولهذا كان القصيد يحتل مكاناً يسبق «المقال الفنى» الذى أصبح يحتل المكان البارز الآن فى التأثير على الجمهور القارىء .. ويبدو كذلك أن مساهمة الشعر فى مجريات الأحداث الاجتماعية والسياسية كانت «قسرية»[1] بينما نجد من بين شعرائنا الآن من يمر على الأحداث الجسام مرور الكرام ،

وإن فعل فهو يشير إليها أحياناً فى معرض قصائده تصريحاً أحياناً ، وتلميحاً فى أكثر الأحايين.

و «مدرسة البعث» أو «الإحياء» قد جددت الشعر العربى - لا شك - وهى قد استعانت بتأثرات مختلفة من التراث الغربى الذى اطلع عليه عدد من أعلامها - شوقى ومطران وصبرى - وهى قد «جددت» من حيث يظن الرأى السائد أنها «قلدت» .. وهى قد بذلت جهدين ، أولهما يعتمد على توثيق عرى الثقافة الحديثة بثقافة القدماء ، أسلوباً ولغة ومحتوى وإطاراً .. والثانى ينطلق من هذه الأرضية لينثر بذور «الذاتية الفردية أو الجماعية» ، وبذور «الموضوعية الموحدة» وبذور «التجريب المسرحى» و «التجريب الروائى» ، والخروج عن دائرة «الاجتماعية الشكلية» إلى دائرة «الوجدانية الشاعرة» .

ويزعم هذا القول أن مدرسة البعث فى جهودها كانت وراء دعوة مدرسة الديوان فى «الموضوعية الموحدة» ، وكانت وراء الذات المستغرقة فى الأنا عند مدرسة «الرومانسية المصرية» .. وكانت وراء ازدهار التأليف المسرحى الذى مهّد لقبول فن «المسرح المقروء» أولا[2] ، وكانت إلى جوار حركة التأليف القصصى تساندها ولا ترفضها ، وتجرب فى مجالها وتحث - عملاً - عليها ، وكانت أيضاً إلى جوار حركة الترجمة عن الآداب الغربية مسرحاً ، ورواية ، وشعراً ..

ويزعم هذا القول كذلك أن ما فعلته «مدرسة الديوان» مع أعلام «مدرسة البعث» كان «عقوقاً أدبياً» ، أو هو على أحسن الفروض نوع من «إفساح الطريق» أمام الشبيبة الناشئة ، تجذب الأنظار إليها وتحث على تحطيم «أصنام الألاعيب»[3] .

ومن الغريب أن نجد مهاجمى مدرسة البعث يأخذون عليها «التفكك» ، أو «وحدة البيت» ولا يأخذون ذلك على التراث الذى يشيدون به كثيراً - بل يتشبثون به ..[4] وهم يأخذون على «بعض» مدرسة البعث هذا المأخذ وبمعنى أدق هم يأخذونه على شوقى وحده ، ولكنهم يتسامحون فيه مع البارودى وحافظ ..

ومن هنا نستطيع أن نزعم أن هجوم النقاد على شعر «بعض» مدرسة البعث ، كان وراء ما شاع لدى العامة من المثقفين ، وانتقل إلى بعض الخاصة ، من أن مدرسة البعث أقرب إلى «التقليدية» و «النمطية» و «الاتباعية» و «والشكلية المتوارثة» وليس لها فضل يذكر فى مجال «التجريب» فضلاً عن «التجديد» ..

* * *

والذى يعرفه المثقفون - عامتهم وخاصتهم - أن «الوجدانية» شىء يختص بالوجدان - وهى كلمة ضبابية تقترن عند البعض «بالذاتية» ، وعند آخرين «بالعاطفة» ، وعند غيرهم بالرومانتيكية ، وعند هؤلاء - فى بعض الأحيان - بالصدق ، والطبع ، بل قد تقترن فى الأذهان أحياناً بالخيال دون الواقع المعيش ..

وهى - معجمياً - من وَجَدَ يَجِدُ وَجْداً .. أى حزن .. وفى القاموس المحيط الجمع «وجُدان» بالضم وتوجَّد السهر وغيره شكاه .

وهى - اصطلاحاً - تميل إلى الأخذ بمعناها المعجمى ، أو تقترب منه ؛ فهى لا تتعامل مع العاطفة الفرحة ، وإنما هى أقرب إلى المعاناة ، والتعبير عن الأسى المقترن بالحزن ، تتعامل مع آلام الإنسان وعذاباته . ولذلك فهى تأخذ من الصدق أحد جوانبه المعتمة ، وتأخذ من «العاطفية» أحد جوانبها أيضاً ، كما تقتصر على الجانب القاتم من الخيالية ، وهى فى هذا كله تجنح إلى الطبع - بحكم صدق العاطفة والخيال[5] .

ولأن هذه المدرسة - مدرسة البعث - قد بقيت للتاريخ ، فهى صادقة على الرغم من هجوم «الديوانيين» العارم على أهم أعلامها - شوقى . ولذلك فإن البحث فى وجدانيتها بحث فى «وجدانية» مقترنة «بالصدق» ذلك لأنها وجدانية باقية ، مع ما بقى من تراث هذه المدرسة للتاريخ ..

ولأن وجدانيتها نابعة من كينونة بشرية ، تتعامل مع ذاتية الشاعر اللاواعية ، وليس مع ذاتيته الواعية العقلانية ، فهى تنبض بالعاطفة ، وهى تستعين بالخيال ، وهى رومانتيكية أشد ما تكون الرومانتيكية ؛ وهى لهذا كله تمثل الجانب الذاتى القاتم فى حياة الشاعر : ينبىء عنه بيت قاله فى بعض أبيات ، أو قصيدة نفث من خلالها بعض ما يجيش بصدره .

وعلى الرغم من أن هذه المدرسة ، أو هذين العلمين منها - شوقى وحافظ - لم تتمثل المرأة تمثلاً يوتوبياً خالصاً .. بل لا يدخل ضمن معاناة الشاعرين عنصر المرأة بوصفه من عناصر تكوينها ، وهو ما جعل الكثيرين من نقدة الشعر الحديث ودارسيه يجزمون ببعد هذين الشاعرين عن هذا العنصر ، أو على الأقل انصرافها عنه ، وخروجها عن دائرته بحيث لم يشكل محوراً جوهرياً فى إنتاجها ، كما حدث عند شعراء مدارس أخرى تالية ، خصوصاً مدرسة «الرومانسية المصرية» «ناجى ، وطه» . على الرغم من ذلك فإن المنطق يجزم بأن هذا العنصر قد توفر لهذين الشاعرين ، وأنه كان واضحاً وضوحه عند سلفها البارودى ، وأن «مزاج العصر» الذى حال دون التصريح بهوية «حامد» فى «زينب» بل بهوية مؤلفها ، هو الذى حال أيضاً دون التصريح بنزوات شاعرينا ، وهو ما تؤكده عاطفة تتناثر بين الأبيات هنا وهناك.

وإذا كان الجانب الوجدانى يمثل «المحتوى» فى هذا المبحث المتواضع ، فإن «الشكل قد تهيأت له ثقافة عريقة فى التراث العربى القديم حرص عليها شوقى حرصاً بالغاً ، كى يبقى شاعر القصر المتوج غير منازع ، وكى لا يرى الأمير حين يتلفت غيره ، وكى لا يستطيع أحد - إن حاول - أن يرقى إلى المكان الذى اختاره - أمير الشعراء أو شاعر الأمراء - لنفسه . وذلك ما حرص عليه قرينه ومنافسه حافظ ، الذى كان يطمح فى أن يسمع الأمير صوته[6] . وهو «شكل» استفاد أيضاً من ثقافة عريضة تهيأت له فى الحين والحين بباريس ، وفى إتقانه الفرنسية ، وغيرها من ثقافات عصره .

ولقد حاولت هذه المدرسة التعبير عن وجدانها المتدفق فى محاولات تجريبية رائدة .. عبرت بصدق عن جانب أصبح هو مطلب دعوة مدرسة الديوان فيما بعد . «وصدق الوجدانية» عند أعلام هذه المدرسة نابع أيضاً من صدق «التجربة الشعرية» عند البارودى ، أو مطران أو شوقى أو حافظ . وعلى الرغم من تنوع التجارب التى خاضها كل منهم ، ومنظور عمقها ، فإنهم يشتركون جميعاً فيما لم يشترك فيه أعلام مدارس الشعر التالية على الاختلاف فى نوعية التجارب ، باختلاف نوعية الحركة التاريخية والاجتماعية . فلقد تعرض البارودى للنفى والتشريد والضياع ، كما تعرض شوقى للنفى الطويل فى إسبانيا ، وتعرض حافظ للخوف والحيطة من هذا كله . وهى تجارب لم تتعرض لها مدرسة شعرية واحدة تالية . وهى تجارب أثمرت ولا شك فى مجال التجريب الفنى فأعطت البارودى وشوقى وحافظ زاداً أعانهم على صقل جوانب متعددة من ملكاتهم الشعرية والشعورية . وهى مدرسة قد أزدهرت فى حضن ثورتين عظيمتين ثورة عرابى وثورة ١٩١٩ ، وما تمخض عن كل منهما من حركة اجتماعية ، ونزعة قومية .

لقد عاش البارودى حياة يعلم فيها علم اليقين أنه من نسل أمـراء أو ما شابه ذلك . ولهذا تعامل مع واقعه من هذا المنظور ، ولم يرض دون علو الهمة والشأن الرفيع مكاناً . وهذا وحده قمين بأن يزرع فى نفسه صراعاً داخلياً عنيفاً ، استجاب له فرفض مديح الأمراء والحكام وآثر التعبير عن مكنون نفسه تعبيراً فنياً رائقاً[٧]

وعاش شوقى فى كنف القصر ، ولكنه لا يلبث أن ينقلب وينفى ويصطدم بقوى عدة ، لم تتهاون فى محاولة تحطيم جوانب متعددة منه . والغريب أنها تتكاتف عليه جميعاً فى فترة زمنية واحدة .. تكاد تنبىء بشبه اتفاق أو تخطيط يُهدف إليه . وقد تمثل رد فعله فى جانبين : أولها تدفق الإحساس بالوطن والذات الشاعرة . وثانيهما ارتداد نحو التاريخ يستلهم منه «مسرحه الشعرى» الذى انصرف إليه ، وكأنما ليثبت «لأصحاب الديوان» ــ بعد أن انهالوا على شعره ــ أن لديه فناً لا يملكون أدواته ، وإن كان هذا أيضاً لم يسلم من «ميزان» العقاد الذى شد عليه «قمبيز»[٨]

وتمرس حافظ بحياة لا يحسد عليها ، فى طفولته ، وشبابه ، ورجولته ، وكهولته وشيخوخته . لم يهنأ فى بعضها أو فى كلها[٩] . يُؤَرِّق كى يسمع الأمير صوته شاعراً . ويكدح كى يحفظ على نفسه رمقه . عن طريق «ملازمته» للحربية ، أو توظيفه بدار الكتب .

ولقد انعكست «أحوال» شعرائنا على نتاجهم ، وتناثرت بين الحين والحين فقار تدل على مكنون النفس الشاعرة .

ثم نأتى إلى عنصر نظن أنه يعين على فهم مكونات «الوجدان الشاعر» عند شاعرينا ، وهو العنصر النسائى ، وما يصاحبه عادة من الوجد والأسى والحرمان والشجن والوصل والقطيعة ، إلى غير ذلك من محركات مكنون المشاعر البشرية . فنجد أنفسنا أمام «مزاج» يتحفظ كثيراً فى هذه الناحية ، وإن خرج عن حدود التقاليد والعرف «فليعمم» دون «تخصيص» . ولا يسير غور هذه الناحية جانب من تاريخ حياة صاحبينا .. فلا نعرف عن أحد منهما ما يروى فى باب «العذرية» أو «الإباحية» ، أو كليهما معاً ، وإنما نعلم من سيرتهما حياة أسرية مستقرة عند أولها ــ شوقى ــ وغير موجودة أصلاً عند ثانيهما ــ حافظ . ولا يروى لناصحب لها شيئاً عن غرام فى الشبيبة أو المشيب ، ولو على سبيل التفكه فيما يتطلبه مقتضى الأحوال أحياناً لدى الشعراء . وهو أمر لا يختص بمقتضى أحوال العرف الاجتماعى والتقاليد فحسب ، وإنما يختص بطبيعة ماكان عليه مزاج شعراء هذه المدرسة جميعاً ، وإلا وجدنا شيئاً من «قصص الأسبان» ، أو «لقاءات الحى اللاتينى»[١٠] أو غيرها . وهو مالم تأنف منه مدارس الشعر التالية ، بل فخرت به حتى أصبح عنصراً رئيسياً مقترناً بالشعر ، لا يعرف الشاعر إلا بالصبابة والهيام وعذاب الجوى .. وهو ما ألح على شعر مدرسة الديوان عند العقاد وشكرى والمازنى ، وما ألح على شعر مدرسة الرومانسية المصرية من بعد ، عند على محمود طه وإبراهيم ناجى ، وغيرهما ، حتى إن النظر فى شعرهما يثير دهشاً شديداً من حيث طبيعة المحتوى التى لا تكاد تمت لواقع الأحداث التاريخية فى مصر الأربعينيات على وجه الخصوص .. ؟ ! .. وكأن أصحابنا لا يمتون لهذا الواقع بصلة . بينما نجدنا فى شعر مدرسة البعث نقف على أحداث المجتمع الكبرى ، وقد رصد الشاعر جماع نفسه ليعبر عن كل حدث منها ، وكأنه واجب يراه مقدساً قد نيط به قلمه .

ونحن إذا انطلقنا نضيق دائرة المؤثر الفاعل فى «وجدانية» شعر شوقى وحافظ وجدناها تنحصر فى :

- أسى غامر يحيط بشوقى قبل وأثناء وبعد منفاه ، وإحساس بإحباط خصوصاً أن عنف «حملة الديوان» كان يبدو مقنعاً ، بل ويجد استجابة لدى جمهور متطلع .
- أسى وبؤس حياة حافظ وجفافها ، واستسلامه لقيود وظائف الدولة ، وإحساسه بالظلم فى مجال المقارنة بين حاله وحال شوقى شاعر القصر .
- طبيعة مزاج العصر خاصة وأن الشاعرين قد ازدهرا خلال الفترة بين الثورتين (عرابى و١٩١٩) ، وما بعد الثانية حتى أوائل الثلاثينيات . وهو مزاج أثار كثيراً من الشجن والحزن والوجد ، مع كل حدث من أحداث هذه الفترة التاريخية من عمر مصر .

أضف إلى هذه العناصر الرئيسية نبض الحركة الاجتماعية والتاريخية التى حاولت أن ترتد إلى حضن التاريخ ، تبحث عن مجد تركن إليه ، بعد أن أفقدها حاضرها كل مجد يمكن أن يعين على حركة فاعلة ، فنجدها ترتد تارة إلى «الفرعونية» أو «المصرية» ، وتارة إلى «التركية» أو «الإسلامية» ، بل إلى «المشرقية» فى أحيان أخرى . وينعكس هذا على شعر شاعرينا فى «كبار الحوادث فى وادى النيل» ، أو «أيها النيل» ، أو «عمر بن الخطاب» ، أو «نهج البردة» ، أو غير ذلك من اضطراب بين «الفرعونية» و«الإسلامية» . كما يتضح فى «ليالى سطيح» ، أو فى «أول الفراعنة» و «تمدن الفراعنة» و«آخر الفراعنة» من ناحية ، و«أميرة الأندلس» و«على بك الكبير» و«النضيرة بنت الضيزن» من ناحية

ثانية [١١] . وإذا كان القرب من القصر قد كبل «أمير الشعراء» نوعاً ما ، فإن «شاعر النيل» كان أكثر انطلاقاً فى التعبير عن ذاته .. وإن كان قد كُبِّل بنوع آخر من القيود ، وهى الوظيفة التى كان يحرص عليها الحرص كله خاصة بعد أن تقدم به العمر .

٢

والمطلع على شعر الشاعرين سوف يلحظ أولاً ثراء عطاء شوقى الذى تمثل فى أجزاء أربعة من الشوقيات فضلاً عن شوقيات السربونى المجهولة [١٢] ، وعدد لا يستهان به من المسرحيات الشعرية [١٣] ، فى مقابل جزأين فحسب من ديوان حافظ ، وهو ما يؤيد ـ ولو ظاهرياً ـ عكوف شوقى ـ مخلصاً ـ لهذا الفن ، وانصرافه إليه انصرافاً شغل عليه حياته جميعاً ، وهو ما يرويه عنه صحب خلص من أقرب صحبه إليه ، كشكيب أرسلان ، بينما كان حافظ يمسك فى أحيان كثيرة عن القول خشية إغضاب من يستطيعون إيذاءه فى معاشه . وهذا وحده عامل من العوامل المؤثرة فى تركيبة حافظ النفسية ، والتى تدخلت إلى حد بعيد فى تحديد بعض معانيه وأفكاره .

ومع ذلك فكلاهما يصْدُر فى ديوانه عن تقسيم موضوعى ، انتقل إلى أدبنا الحديث مع ما انتقل من مفاهيم ومصطلحات عن عصر الركود خلال القرنين الثامن عشر وجلِّ التاسع عشر . فهو منقسم إلى أبواب فى : المراثى ، والأهاجى ، والوصف ، والمدائح ، والإخوانيات ، والسياسة ، والغزل ، والخمريات ، وما لا يدخل فى باب منها يجمع تحت : متفرقات . هذا فضلاً عن تشابه موضوعات الاجتماعيات من مدائح وأهاجٍ ومراثٍ ؛ فالجميع يمدح بولاية أو بوزارة ، أو بإمارة ، أو مناسبة من المناسبات الاجتماعية ، وما أكثر ما تشترك فى ذلك دواوين هذه الفترة وكأنى بهم يصطفون حاملين أقلامهم وقراطيسهم ، متأهبين عند كل مناسبة من هذا القبيل ، وكأنهم يقدمون للجمهور بديلاً عن «صفحات الاجتماعيات» التى لا تعرفها سوى جرائدنا العربية ، من بين صحف وجرائد بلاد العالم .

وفى إطلالة سريعة على باب «المراثى» عند الشاعرين ، وهو من أكثر الأبواب التصاقاً بهذا الجانب الوجدانى ، نجد عدداً كبيراً من قصائد الرثاء ، شملت عدداً كبيراً من الأسماء اللامعة خلال العقدين الأولين من القرن العشرين ؛ مما يوحى بأن شاعرينا كانا مطالبين بالإسهام فى كل ما يمس الهيئة الاجتماعية من أحداث ، وهو ما يعنى أن بعض هذه المراثى قد قيل كواجب اجتماعى إسهاماً من الشاعرين . ويعنى من ناحية أخرى أن علينا البحث فيما صدر فيه كل منهما عن عاطفة صادقة جياشة غير مجاملة . ولعل فى اشتراك الشاعرين فى رثاء نيف وعشرين شخصية لأكبر دليل على صدق الوجدان عند هذه المدرسة ، لا لأنهما قد حملا قلميهما متربصين بكل مناسبة ، ولكن لأن هذا العدد واشتراكهما مع غيرهما فيه لدليل ـ من زاوية عكسية ـ على أن الهدف من هذا الشعر ليس الكسب الذى يهدف إليه «الناظمون» ولكن «المشاركة الاجتماعية» ، وهو مطلب عزيز على شاعر يصدق مع نفسه ومع قومه .

ترددت فى الديوانين مراثٍ لهذه الأسماء : سليمان أباظة ، ومحمد عبده ، ومصطفى كامل ، وقاسم أمين ، وتولستوى ؟ ! ، ورياض باشا ، وعلى أبو الفتح باشا ، وجرجى زيدان ، ومحمد فريد ، ومحمد عبده ، وإسماعيل صبرى ، وسعد زغلول ، وأمين الرافعى ، ويعقوب صروف ، وعبد الخالق ثروت ، ومحمد المويلحى ، وعبد الحليم العلايلى ، وكريمة البارودى باشا .. وغيرهم . هذا فضلاً عن آخرين ينفرد بهم كل منهما .

على أننا فى مجال المقارنة بين قصائد الديوانين فى باب الوصف ، لا نكاد نجدهما يتفقان فى موضوع واحد يكتبان فيه . يؤكد ذلك ما ذهبنا إليه من أن شعر المناسبات : المدائح والتهانى والمراثى ونحوها ـ لدى هذا الجيل من الشعراء الذى يمثله شوقى وحافظ ـ لم يكن تكسباً أو صنعة ، بالتبعية ، ولكنه كان مطلباً اجتماعياً فى أعظم الأحيان . ويمكن أن يكون هذا المنظور النابع من الدراسة المقارنة بين إنتاج هذا الجيل . منطلقاً لإعادة النظر فى هذا النوع من الشعر ، عند أبناء هذه المدرسة ، التى نشأت وترعرعت فى الربع الأخير والربع الأول من القرنين التاسع عشر والعشرين .

وعلى الرغم من هذا السبب الذى تكشفه مجالات الرثاء ، على سبيل المثال ، فنحن نستطيع أن نلمس «الذات الواجدة» فى معانٍ متناثرة بين الأبيات المتفرقات . نجدها عند شوقى :

ما أضل الناس حتى الموت لم
يخل من زور لهم أو من رياء
غرس الناس قديماً وبنوا
لم يدم غرس ولم يخلد بناء
أيها الدرويش قم بث الجوى
واشرح الحب وناج الشهداء
اضرب العود تَفُه أوتاره
بالذى تهوى وتنطق ما تشاء
حرك الناى ونُحْ فى غابة
وتنفس فى الشقوب الصعداء
واسكب العبرة فى آماقة
من تباريح وشجو وعزاء
واسم بالأرواح وارفعها إلى
عالم اللطف وأقطار الصفاء
سيد الفن استرح من عالم
آخر العهد بنعماه البلاء
ربما ضقت فلم تنعم به
وسرى الوحى فنساك الشفاء

(من قصيدته فى رثاء سيد درويش فى ذكراه سنة ١٩٣١)

ماذا وراء الموت من سلوى ومن
دعة ومن كرم ومن إغضاء
اشرح حقائق ما رأيت ولم تزل
أهلاً لشرح حقائق الأشياء
رتب الشجاعة فى الرجال جلائل
وأجلهن شجاعة الآراء
كم ضقت ذرعاً بالحياة وكيدها
وهتفت بالشكوى من الضراء
(من قصيدة فى رثاء حافظ إبراهيم سنة ١٩٣٢)

سماؤك يادنيا خداع سراب
وأرضك عمران وشيك خراب
وما أنت إلا جيفة طال حولها
قيام ضباع أوقعود ذئاب.
(من قصيدة فى رثاء يعقوب صروف سنة ١٩٢٨ وهى تقطر أسى)

ولا جدال فى أن هذه الأمثلة توضح إلى أى مدى سيطر الأسى والحزن على شاعرنا فى أخريات أيامه - يلاحظ تاريخ كل قصيدة - على الرغم من المكانة التى كان قد احتلها عن جدارة ليس كأمير للشعراء فحسب ، ولكن كشاعر تجاوبت معه الأسماع والجمهور ، وهو مطلب يعز على كثرة من المبدعين فى ضروب الفن المختلفة ..

وعلى الرغم من أن رنة الأسى ، التى تعد طارئة على مسامعنا من قبل شوقى فى أخريات أيامه ، كانت ربيبة حافظ وقرينه الذى لا يفارقه ، فإنها تتردد بعمق فى ثنايا بعض مراثيه :

ردا كؤوسكما عن شبه مفؤود
فليس ذلك يوم الراح والعود
ياساقيىَّ أرانى قد سكنت إلى
ماء المدامع عن ماء العناقيد
وبت يرتاح سمعى حين يفتقه
صوت النوادب لاصوت الأغاريد
(فى رثاء عثمان أباظة سنة ١٨٩٦)

وأنت ياقبر قد جئنا على ظمأ
فجد لنا بجواب ، جادك الديم
أين الشباب الذى أودعت نضرته
أين الخلال - رعاك الله - والشيم ؟
وما صنعت بآمال لنا طويت
ياقبر فيك وعفى رسمها القدم ؟
الا جواب يدوى من جوانحنا
ما للقبور إذا ما نوديت تجم ؟
(فى ذكرى مصطفى كامل سنة ١٩٠٩)

ياقبر ويحك ما صنعت بوجهه المتهلل
عبِّست منه نضرة كانت رياض المجتلى
وعبثت منه بطرة سوداء لمّا تفصل
ياقبر هل لعب البلى بلطاف تلك الأنمل
(فى رثاء أبو الفتوح باشا سنة ١٩١٤)

دعانى رفاق والقوافى مريضة
وقد عقدت هوج الخطوب لسانى
فجئت وبى ما يعلم الله من أسى
ومن كمد قد شفنى وبرانى
مللت وقوفى بينكم متلهفا
على راحل فارقته فشجانى
أفى كل يوم يفضع الحزن بضعة
من القلب إنى قد فقدت جنانى
كفانى ما لقيت من لوعة الأسى
وما نابنى يوم (الإمام) كفانى
تفرق أحبابى وأهلى وأخّرت
يد الله يومى فانتظرت أوانى
وما لى صديق إن عثرت أقالنى
ومالى قريب إن قضيت بكانى
(من رثاء جرجى زيدان ١٩١٤)

ويتضح من هذه النماذج العشوائية من رثائيات الشاعرين ، مدى ما تخلل المعانى من نبرات صدق تتواءم مع الحال النفسية التى مرّ بها شوقى بعد عام ١٩١٤ - بدء منفاه - خصوصاً خلال الأعوام الأخيرة من حياته ، والحال النفسية التى عانى منها حافظ طوال حياته . هذا مدخل فى دراسة الشاعرين من وجهة نظر نفسية تبحث فى عوامل التأثير الوجدانية فى تحديد الوجهات الشعورية فى مراحل العمر المختلفة ، وأثر ذلك على المعانى المترددة فى إنتاجها .

ولعل أهم ما نلاحظه من هذا الاختيار العشوائى اختلاف المعانى التى ترددت فى شعر كل منهما (نماذجنا من شوقى فى السنوات الأربع الأخيرة من حياته ، ونماذجنا من حافظ قبل وفاته بعشرين عاما .. مع ملاحظة أن الشاعرين فى عمر واحد ، ولدا على أحسن الفروض فى عام واحد ، وقضيا فى سنة ١٩٣٢ فى شهرى يوليو وأكتوبر على التوالى) فشوق ينعى على الدنيا ما أصابه ، وحافظ يصل - فى هذه السن المبكرة ، الأربعين - إلى حياة القبر ومغزاه . وكلاهما يقطر أسى ومرارة . مع ملاحظة أن هذه الأبيات قد وردت بهذه المعانى فى قصائد طوال تدور فى مجالات الرثاء التقليدية(١٤) .

ومن هنا نزعم أن هذا الشعر الذى قيل فى المناسبات المختلفة - إذا سلمنا جدلاً بصنعته - يحتوى قدراً كبيراً من « الذات الواجدة » ، ذات الشاعر ، أراد الشاعر هذا أولم يرد ، حتى وإن كان يكرر معنى مسبوقاً فى التراث - وهو ما لم يحدث فى كل الأحوال . والسؤال الباقى هو لماذا اختار هذا المعنى دون ذاك ؟ وفى

رثاء هذا دون ذاك ؟ أى أن الخصوصية الذاتية عند شاعرنا سوف تظهر واضحة جلية حتى فى باب «التقليد» الذى أخذ على هذه المدرسة برمتها .

ومن هنا كذلك نجدنا فى حاجة إلى الوقوف عند المعانى المستحدثة فى هذا الباب ، ونقوم بعمل تصنيف يوضح طبيعة تلك المعانى ومصادرها من الذات ـ بطبيعة الحال ـ والمؤثرات الوجدانية الكامنة وراء تكوينها . وإذا كانت مدرسة الديوان قد وقفت عند عدد محدود من النماذج فى شعر شوقى على وجه الخصوص ، (أفرد المازنى كتاباً آخر بعنوان «شعر حافظ») ، فإنها كانت تبحث عن عناصر تؤيد بها ما ذهبت إليه ، ولم تخلص إلى فكرتها نتيجة لاستقراء شمولى للمعانى الشعرية عند شوقى . ولذلك فإن ما أخذته على شعر شوقى ، فضلاً عن أنه تكبير فوتوغرافى لما يؤخذ على بعض شعره ، وهو مالا يخلو منه شعر شاعر فى الشرق أو الغرب ، قد أوقع مدرسة الديوان فى المحذور ، ولم تستطع أن تعوّض الجمهور بشعرها عما ألفه عند أميرنا ، وافتقدت التجاوب بين الجمهور وبين شعرها ، حتى شعر زعيمها الفعلى : أول من نادى «بوجدانية» الشعر : «إن الشعر وجدان» ، فى تقديم «ضوء الفجر» سنة ١٩٠٩ . وذلك كله لسبب جوهرى يبدو ـ فى ظنى ـ وراء ما واجهته «مدرسة الديوان» دون مدرسة سابقة ـ مدرسة البعث ـ وأخرى لاحقة ـ أبوللو والرومانسية المصرية ـ من تجاهل جماهيرى . إنها جمدت عند نظريات النقد ، مما أوقعها فى مأزق «الحرفية المعنوية» ، مقابل «حرفية شكلية» أخذتها على «مدرسة شوقى» ، هذا من ناحية . ومن ناحية ثانية انعزلت عن «وجدانية» الجمهور المتلقى ، فلم يجد فيما قدم له ما يعبر عن ذاته من قريب أو بعيد ؛ فحدثت تلك الهوة التى لازالت قائمة بين شعراء هذه المدرسة والجمهور القارىء ، على عكس ما نجد فى مدرسة لاحقة يعرف من أبنائها على محمود طه وإبراهيم ناجى وأبو القاسم الشابى وغيرهم .

ولا جدال فى أن تصفح الديوانين لأكثر من مرة يعطى قدراً من المعايشة المتأملة تعين على استكشاف عالم الشاعر الوجدانى ، وهو ما قد لا يظهر من قراءة أولى وإن كانت متأنية . ولعل القارىء يلحظ أن الجزء الرابع من الشوقيات يحتوى باب «الخصوصيات» يسبق «الحكايات» ، وأن الجزء الثانى لحافظ[١٥] يحتوى باب «الشكوى» .. وقد أوهم عنوان شوقى أننا إزاء «خصوصيات» وجدانية لا يمكن إدراجها تحت باب من أبواب الاجتماعيات . ولكن الواقع غير ذلك (طبع الجزء الرابع بعد وفاة شوقى) . أما «شكوى» حافظ فهى تصوير مؤس لجوانب من واقع حياته ، شقائه وسعيه غير المجدى ، وإخفاقه بعد كد ، وحسراته ، وذكريات شبابه ، وشوقه إلى مصر ، وشكوى الظلم ، ثم رسالة إلى الشيخ الإمام يبثه ألمه .

أما «خصوصيات» شوقى التى تقع فى «ستة وخمسين ومائة بيت فى عشرين قطعة» ، نصفها على الأقل قطع من بيتين أو ثلاث ، تتعلق بابنه على ، وابنته أمينة ، والنصف الباقى ليس من الخصوصيات التى توحى بغير ما ورد فيها ، فهى فى «تهنئة أحمد مظلوم باشا بالنشان المجيدى الأول» ، و«تهنئة صاحب السعادة محمود شكرى باشا برتبة المتمايز» ، و«تهنئة إسماعيل صبرى باشا بالسلامة على إثر حادثة فى قطار» ، ونحو ذلك مما يدخل فى باب الاجتماعيات لا الخصوصيات التى أوهمت «بذاتية» خالصة لا تدرج تحت أبواب أخر .

ومن هنا نجد أن «الذات الواجدة» قد انفرد بها حافظ فى هذا القسم دون غيره . وهو القسم الذى أصبح فيه الشاعر محوراً للمعنى ، بكل ما يتعلق بحياته الخاصة ، وآماله وآلامه وأشواقه ، وهى عذابات تناثرت فى قصائد مطولة فى غير مناسبة ، ولكنها هنا تتركز فى مضمون متكامل يحتاج إلى دراسة تأصيلية مستقلة .

ولقد تألق شوقى فى التعبير عن مكنون صدره ، وهو بعيد عن مصر فى منفاه . وذلك فى أسى يطالعنا جياشاً منذ بيته الأول :

يانائح الطلح أشباه عوادينا
نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

(أندلسية ـ الجزء الثانى)

وهى من المعانى المتدفقة التى جاش بها صدر شوقى فقدم هذه الأبيات التى تفيض وجداناً صادقاً معتملاً فى صدره :

ماذا تقص علينا غير أن يدا
قصت جناحك جالت فى حواشينا
رمى بنا البين أيكاً غير سامرنا
أخا الغريب : وظلاً غير نادينا
كل رمته النوى ! ريش الفراق لنا
سهماً ، وسُل عليك البين سكينا
إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع
من الجناحين عيىّ لا يلبينا
فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا
إن المصائب يجمعن المصابينا
لم تأل ماءك تحنانا ولا ظمأ
ولا ادكاراً ولا شجواً أفانينا
تجر من فنن ساقاً إلى فنن
وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم
فمن لروحك بالنطس المداوينا

(أندلسية)

والوجدان الدافق يشيع بين هذه الأبيات التى وصلت إلى ثلاثة وثمانين بيتاً . وهو وجد لم يعطله معنى مقصود يراد به الوصول إلى سامع ، وإنما تدفق التعبير عن الذات بهدف التعبير عنها فحسب، على غير ما نجد فى بعض قصائد المناسبات المختلفة . وهذه سمة دقيقة من سمات المعانى الشعرية عند شوقى ، على وجه الخصوص :

يا سارى البرق يرمى عن جوانحنا
بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا

لما ترقرق فى دمع السماء دما
هَاجَ البكا فخضبنا الأرض باكينا
الليل يشهد لم تهتك دياجيه
على نيام ولم تهتف بسالينا
والنجم لم يرنا إلا على قدم
قيام ليل الهوى للعهد راعينا
كزفرةٍ فى سماء الليل حائرة
مما نردد فيه حين يضوينا
(أندلسية)

ولعل أبدع ما يصادفنا فى تتبع معانيه ما ورد فى إحدى قصائده الوجدانية المتدفقة بعنوان «زحلة» ـ مدينة لبنانية ـ والتى شهرت لدى جمهوره ببعض أبياتها التى منها :

يا جارة الوادى طربت وعادنى
مايشبه الأحلام من ذكراك

وهى أبيات مع «الأندلسية» محيرة ، إذ كيف يمكن لشاعر مهما أوتى من ملكات «التقمص» أن يختفى وراء هذه «الصنعة العاطفية» بزعم «التقليدية» أو «الإحالة» أو «التفكك» وهى معانٍ قصر عنها من يزعم «الطبع» دون «التكلف» و «الإبداع» دون «التقليد» وهى معانٍ تجعلنا ـ كقراء ـ فى مجال المقارنة بين ما يزعم «تقليديته» وما يزعم «إبداعيته» ، نرحب «بالتقليدية» ونطلب على نمطها المزيد ، إن كان فى مثل هذا النوع من الشعر تقليد مأخوذ على الشاعر :

ولقد مررت على الرياض بربوة
غنناء كنت حيالها ألقاك
ضحكت إلىّ وجوهها وعيونها
ووجدت فى أنفاسها رياك
فذهبت فى الأيام أذكر رفرفا
بين الجداول والعيون حواك
أذكرت هرولة الصبابة والهوى
لما خطرت يقبلان خطاك
لم أدر ما طيب العناق على الهوى
حتى ترفق ساعدى فطواك
(زحلة ـ الجزء الثانى)

ونجدنا مع حافظ فى وقفة متأنية تشيع فيها إحساسات مختلطة من الأسى والحزن والشجن والألم .. «إلى الأمبراطورة أوجينى : نظم هذه القصيدة إجابة لاقتراح صحيفة المؤيد على الشعراء أن ينظموا فى هذه الأمبراطورة ، ويوازنوا بين مجيئها إلى مصر متنكرة تنزل فى فندق سافواى ببور سعيد ، ومجيئها قبل ذلك فى سنة ١٨٦٩ فى افتتاح قناة السويس ، واستقبال الخديو إسماعيل إياها استقبالاً فخماً . نشرت فى ٢٦ يناير سنة ١٩٠٥» وهو موقف يقارن فيه الشاعر بين حالين ؛ حال قدومها وقت الاحتفال بافتتاح القناة ، وما قوبلت به من حفاوة وتكريم ، وحال قدومها بعد وفاة زوجها وهجرها لفرنسا ولجوئها إلى بور سعيد متنكرة .
وهو يأسى لما حلّ بها وما حلّ بقصر إسماعيل .

إن يكن غاب عن جبينك تاج
كان بالغرب أشرف التيجان
فلقد زانك المشيب بتاج
لايدانيه فى الجلال مدانى
ذاك من صنعة الأنام وهذا
من صنيع المهيمن الديان
كنت بالأمس ضيفة عند ملك
فانزلى اليوم ضيفة فى خان
واعذرينا على القصور ، كلانا
غيرته طوارئ الحدثان
(الجزء الثانى)

ولا شك أن تلبية حافظ للكتابة فى هذا الموضوع ، على الرغم من شكلية الاستجابة ، يعبر عن طبيعة متجاوبة مع حدث يظهر بوضوح تقلب الزمان ، وتغير الحدثان ، ولهذا فقد نجح فى تحريك مشاعر الأسى فى متلقيه ، وهو ما يميز الشعر الوجدانى المعبر عن انفعال النفس البشرية بحدث يعم ، كما أنه يعبر عن حدث يخص .

٣

على الرغم من الملامح الأساسية التى يلتقى عندها «مفهوم الشعر» .. ويتحدد تعريفه . وعلى الرغم من الاتفاق على أن الاختلاف فى هذا المفهوم والتعريف قائم بين مدارس الشعر المختلفة ، فإن «الوجدانية» فى حد ذاتها لاتختلف فى مدلولها باختلاف المدارس لأنها تختص بالوجدان الشاعر ، وإن كانت تختلف فى وسائل التعبير عنه بحكم اختلاف اتجاهات الشعر فى عصوره المختلفة .

وقبل أن نخوض من العام إلى الخاص عالم «الوجدان الذاتى» «والوجدان الجماعى» ، عند شاعرينا ، فى محاولة لتكملة صورة أظن أن بعض عناصر تكونها قد اتضحت ـ يحسن بنا الإبحار فى عالم كل من شاعرينا ، فى محاولة ـ حتمية ـ لتحديد عناصر التكوين الأول لمعانى شاعرينا ومدى اختلاف كل منها ، وفقاً لاختلاف طبيعة الحياة ، وطبيعة ما يحيط بعالم الشاعرين . وهذا قد يعين على تبين درجات «العمق المعنوى» فى شعر كل منهما ، ويعين على فهم طبيعة «المفردات المنتقاة» ومقاييس الانتقاء ومعاييره .

ولاشك أن المتجرد من حديث الذات الشخصية عند كل من الشاعرين ، والمقتصر على محاولة البحث فى «دلالة النص» وحدها دون عون من تاريخ حياة الشخصية الشاعرة ، سوف يلحظ اتساعاً كبيراً فى عالم شوقى الشعرى ، يوحى بنوعية حياة عريضة ، نبعت من اتساع أبعاد عالمه ، على عكس عالم حافظ الذى يضيق حتى يوهم أنه لايخرج عن نطاق عدد من الأماكن محدود ، وعدد من الشخوص أيضاً يتحدد ، وعدد من المناسبات المختلفة ، وفى ذلك ما

يعطى أيضاً نوعاً من الضبابية ، تجعل شاعرنا حافظاً ـ فى ذهن متلقيه ـ معلقاً فى هلامية اللازمان واللامكان ، بل قد يتسرب الشك أحياناً فى حقيقة الزمان والمكان ، اللذين وردا فى بعض نصوصه .

ولعلنا نرجع السبب فى هذا التباين بين عالم الشاعرين ، إلى طبيعة حياة شوقى المنفتحة على عوالم فى الداخل ، وعوالم فى الخارج ، بل على ثقافات أخر أضفت على تجربته الخاصة بعداً لم يتوفر لصاحبنا حافظ بحكم محدودية أبعاد عالمه الخاص الذى يضيق لينحصر فى الحوادث الكبار فى مصر ، وفى أماكن لا تعدو وسط القاهرة ، حيث عابدين ودار الكتب .

فعالم شوقى يحلق مع الطائرين «فدرين» و«بونية» من باريز إلى مصر ، ثم مع شكسبير ، ثم مع مسجد أيا صوفيا ، ومن غاب «بولونيا» إلى البسفور ، إلى الأندلس ، إلى الكونكورد ، ومن طوكيو إلى دمشق ، إلى جسر البسفور ثانية .

وهو عالم يتسع رحابه لتتجدد لشوقى معانيه ، وتتسع آفاق معارفه ، بينما نحن مع حافظ فى نص واحد ينبئنا عنوانه عن «رحلة حافظ إلى إيطاليا» (الجزء الأول) ، ويبدو أنها رحلة لم يتعاطف معها كثيراً فأثمرت مولوداً واحداً عقيماً . هذا فضلاً عن آفاق المعارف المحدودة فى زمان ما ومكان ما أقرب إلى «الهلامية» غير محددة المعالم ، أو هو على الأقل تذوق انطباعى .

ومن هنا فنحن مع شوقى أكثر عمقاً ، بينما مع معانى حافظ أكثر قرباً من ظاهر نعرفه . وهو ظاهر مدرك ، على مستويات متعددة ، يصل إلى حد الإيهام «بالعمومية المعنوية» بينما نحن مع بعض فكر شوقى حيث تتقلب الأفكار على أكثر من وجه ، وحيث تعمق الثقافة فى تنوع يثمر كثيراً على عدد كبير من مستويات المعانى .. ينتقل من تاريخ مصر الفرعونية «من أى عهد فى القرى تتدفق» إلى تاريخ العرب فى الأندلس «أندلسية ـ أميرة الأندلس» .. إلى تاريخ مصر الرومانية «مصرع كليوباترا» إلى تاريخ العرب الأدبى «مجنون ليلى» وهى انتقالات متعمقة غير مفتعلة («نموذج» أيها النيل» دليل عمق الثقافة على مابه من هنات تختص بالمعنى ، أو باستخدام المفردات اللغوية ليس هنا مجالها») هذا فضلاً عن إحساس شوقى المتميز بنبض واقعه الاجتماعى المتمثل فى إحساسه الشديد «بالمصرية» التى ظهرت مع بداية القرن العشرين ، وازدهرت مثمرة حركة البرجوازية المصرية المصاحبة لثورة سنة ١٩١٩ .

وتميل كفة ميزان شوقى فى عدد آخر من المجالات المعنوية ، فهو شاعر له موقف . وهو موقف واضح المعالم محدد الأبعاد . له موقف من «المصرية» ، وموقف من «الإسلامية» وموقف من «التركية» ، بل من «الفرعونية» . له إحساس خاص يتجاوب مع طبائع الحضارات المنتمية .

وفى مجال الشكل فلشوقى أيضاً مجالات تجريب تعطيه حق الريادة فى عدد منها . له ريادة فى فن المسرح المقروء . (لم يكتب شوقى للمسرح .. ولكن مسرحياته أُدّيَتْ) .. وريادة فى قصص الأطفال «اللافونتينى» . وريادة فى تقديم نص شعرى فصيح أو عامى يرقى بمستوى الغناء الهابط .. بل ريادة مع التعامل مع فن الشعر يكمل دوراً سبق إليه البارودى «الإمام» . ولقد صاحب حافظ ـ دائماً ـ بالإحساس بالتبعية لشوقى .. بل لم تخل دراسة كبار دارسينا الأدبية من هذا الإحساس بالتبعية .. فحافظ يجرب فى عدد من المعانى التى سبقه إليها شوقى (انظر باب المراثى وقد سبق أن أشرت إلى ذلك) . وحافظ يجرب مقطوعة تمثيلية «بين جريح من أهل بيروت ، وزوج له اسمها (ليلى) وطبيب،ورجل عربى» ..

وحافظ يحاول الوقوف على آفاق من المعارف الغربية فيترجم أبياتا لشكسبير ، وأخرى عن جان جاك روسو .. ويترجم «البؤساء لفكتور هوجو» .. ويقلد أسلوب المقامات العربية فى «ليالى سطيح» .. بينما يجرب شوقى فن القصص فى «النضيرة بنت الضيزن» .. وثلاثية «أول الفراعنة» و«تمدن الفراعنة» و«آخر الفراعنة» فضلاً عن «لادياس» .

وهى ثقافات انعكست على طبيعة انتقاءات شاعرينا لمفرداتهما .. وهذه دراسة دلالية فى حاجة إلى محاولة تبين :

- نوعية المعجم اللغوى لكل من الشاعرين ..
- طبيعة دلالات المفردات ، وتنوعها وما قد يكون مستحدثاً لدى أى منهما من معانٍ .
- طبيعة المفردات شائعة الاستخدام .. والربط بينها فى محاولة لاستكشاف بعض جوانب حركة الذات الشاعرة .. من وجهة النظر النفسية .. تعين على تبين طبيعة «الذات الواجدة» .

ولعل الملحوظة التى يتفق فيها قدر كبير من الباحثين أن مفردات حافظ أكثر قرباً من لغة يعرفها قدر أكبر من الناس ، بينما تميل لغة شوقى فى بعض الأحيان إلى الإغراب . كما أن لغة شوقى قد استمدت بعض مفرداتها من سياحاته الثقافية فى أرجاء الحضارات العربية والفرعونية والإسلامية والشرقية بعامة .. على حين نجد مفردات حافظ أقرب إلى السلامة والانطباعية .. وقد نجد تعليلاً نفسياً لهذا ـ يحتاج إلى وقفة متأنية ـ للمقارنة بين جوانب شخصية كل من الشاعرين وتوافقها مع أسلوبه .. هذا من منطلق أن لغة الإنسان جزء من تركيبته النفسية ، وأن انتقاءه للمفردات يعتمد على طبيعة ما يريد الإفصاح عنه من داخل تكوينه الذاتى .. وربما نجد فى تراكيب شوقى الجزلة الفخمة جانباً من طبيعة حياة القصور الفخمة الجزلة ، بينما نجد توافقاً بين بساطة حافظ وانبساطيته مع بساطة لغته وانبساطيتها .

وتجدر الإشارة إلى أن عطاء هذه المدرسة ـ جميعا ـ رغم نبوعه من التراث العربى وغير العربى ـ أحياناً ـ إلا أن توظيفه لعطاء التراثات المختلفة ، واستدعاءه بعض مضامينها لم يكن نابعاً من إدراك فطن لأهمية المواءمة بين هذه الاتجاهات ، وبين اتجاه التعبير عن المضمون المعاصر ، والمحتوى المعيش . وبمعنى آخر فإن هذه المدرسة لم

تستعن بالتراث بنفس الطريقة مثلا التى نجدها عند مدرسة الشعر الحديث .. فقد قدم شوقى «مجنون ليلى» وقدم صلاح عبد الصبور «ليلى والمجنون» وكلاهما «توظيف» لقصة تراثية قديمة .. ولكن شوقى أعاد كتابتها كما هى - فى تصوره - بينما وظفها صلاح عبد الصبور لمضمون آخر ومحتوى جديد .. يظهر حتى من تركيبة العنوان فى الحالين فهو عند صلاح عبد الصبور مغاير .

* * *

٤

ويخضع شاعرنا لمجال تقسيم نقدى : الوجدان الذاتى ، والوجدان الجماعى .. وكلاهما تعبير يختص «بالذات الواجدة» ؛ أولهما يعمد إلى الالتفاف حول المكنون الداخلى فى النفس الشاعرة . وثانيهما يتعاطف مع ذوات الآخرين فى مشاركة «غير مفتعلة» كمظهر من مظاهر التجاوب الوجدانى مع المجموع .

وقد يُظن أن «الوجدان» مرتبط بقضايا الذات فى علاقتها مع نفسها فحسب ، وهو ما يتردد كبديهية على مستويات التلقى المختلفة ، ولكن الحقيقة أن جانباً كبيراً من الوجدان مرتبط بكون الإنسان حلقة فى سلسلة متشابكة من الحلقات المتماسكة - أراد أو لم يرد - (هناك بديهية نفسية تؤكد اشتراك الإنسان فى المجتمع بدرجة أو بأخرى) ولأنه جزء من هذا الكيان المتكامل فهو فى وجدانه متفاعل به ، وهو مرتبط بحركته الوجدانية أيضاً .. بل قد يكون من الأنسب أن نقول إن «الوجدان الجماعى» أقرب إلى الصدق من «الوجدان الذاتى» . الأول منفتح على حركة الحياة بوعى ، والثانى منغلق على أزمات «الذات الواجدة» .

«والوجدان الذاتى» عنصر رئيسى من عناصر فن الشعر ، كتجربة ذاتية قد لا يعبر الشاعر عنها تعبيراً مباشراً ولكنها تنعكس على تعامله مع الأفكار والمعانى المختلفة(١٦) . ويعترف النقد الحديث بكافة العوامل المؤثرة فى تكوين «الوجدان الذاتى» .. وهى عوامل خارجية تتعلق بالبيئة والعرف والعادات والتقاليد والموروثات والأحوال الاقتصادية والظروف السياسية ، والحركة التاريخية للمجتمع .. وعوامل داخلية بدءاً من الغرائز وانتهاء بالانفعالات الشعورية أو اللاشعورية مروراً بالموروثات الخِلقية والخُلقية على السواء ..

ولأن «الوجدان الذاتى» هو محصلة هذه التركيبة المتشابكة المعقدة من العوامل الخارجية والداخلية ، فهو متعاطف فى المقام الأول مع «المرأة» باعتبارها عنصراً مشاركاً أو قاسماً مشتركاً بين العوامل الخارجية والعوامل الداخلية .. إذ هى متدخلة أيضا رغم أنف «الذات الواجدة» (لا يملك الإنسان منع شعوره من الحركة .. على أى نحو من الأنحاء .. قد يملك التحكم فى إظهار المشاعر ، ولكن لا يملك إيقاف حركة الشعور أو توجيهها) .. ومن هنا نقول إن شعور الإنسان نحو المرأة شعور إيجابى فى مراحل متعددة من العمر، كابن وكحبيب وكعشيق وكزوج وكغريم .. إلى آخر هذه التسميات الدلالية .

ولذلك فمن العبث القول بأنه لا اثر للمراة فى حياة حافظ ، أو أنها لا تمثل عنصراً حيوياً فى حياته أو فى حياة شوقى . فلا يكفى ألا تذكر أخبار هذا الجانب فى التأريخ لحياته لتصبح حياته غفلاً منه ، فلا بد أن حباً قد داعب مخيلة كل منهما فى فترة الشباب أو فترة المشيب ، ولا بد أن يكون الشعور «الشاعر» قد حاول ولو على سبيل «التجريب» لا «التقليد» محاولات شعراء يقرأ لهم فى التراث .. أما ألا يذكر تاريخ حياتهما هذا الجانب بالتفصيل أو بالتلميح ، فيرجع لطبيعة العصر الذى لم يكن يسمح بالتعرض لهذا الجانب من جوانب حياة الإنسان ، بحكم الطبيعة الشرقية من ناحية ، وطبيعة العرف السائد من ناحية أخرى .

ومع ذلك فغزليات شوقى تتسم بالرقة العاطفية المفرطة ، وهى غزليات عاشق ولا يمكن أن تكون تقليداً «طللياً» موروثاً .. حتى وإن بدت كذلك . وهذه قضية إن افتقدنا دليلنا العلمى عليها ، فيكفينا الدليل الشعورى أو الانطباعى الذى هو جانب آخر من جوانب التذوق الجمالى ، يجب ألا يغفل مها تطورت وسائل النقد العلمى الحديث .. فالغزليات المتناثرة غزليات رجل عرف معنى معاناة حب المرأة .. وعاش هذه التجربة بوجدان شاعر .. أما من هى ؟ وكيف كانت علاقتها ؟ فهو أمر يخضع للبحث فى العوامل المؤثرة فى مجريات حياته اليومية الخاصة .. وهو ما لم تستطع كتابات الذين كتبوا عنه الوصول إلى مكنونها ، أو التعرف على جوانب أخرى من حياته تهم النقد الحديث الآن .. (انظر باب النسيب فى الجزء الثانى من الديوان) .

أما عن حافظ فقدر رفض أن يشغل بالنسيب والتشبيب حيزاً من ديوانه ، وهو لا يعنى انصرافه عن هذا المجال .. ولكن يعنى أنه - لسبب ما - لم يمل إلى خوض هذا الجانب الذاتى المفرط فى الذاتية يعرضه على متلقيه .. فباب الغزل عنده يحتوى تسعة وعشرين بيتاً - متفرقة منها سبعة «ترجمة عن جان جاك روسو» ومنها ما يحمل عنوان «فى جندى مليح» .. ثم بيتان تحت عنوان (يقين الحب) :

أذنتك ترتابين فى الشمس والضحى
وفى النور والظلماء والأرض والسما
ولا تسمحى للشك يخطر خطرة
بنفسك يوماً أنى لست مغرماً

وبيتان بعنوان «الخال» ، وأربعة بعنوان «رسائل الشوق» :

سور عـنـدى لـه مـكـتـوبـة
ود لو يسرى بها الروح الأمين
إننى لا آمن الـــرســـل ولا
آمن الكتب على ما تحتوين
مستهين بـالـذى كـابـدتـه
وهو لا يـدرى بماذا يستهين
أنـا فى هـم ويـأس وأسى
حاضر اللوعة موصول الأنين

أما باب النسيب عند شوقى فقد حفل بخمسين قصيدة أو نحوها

«غير معنونة» تحمل الكثير من مجالات التجريب فى باب الوجد والهيام .. وتترد فيها معانى السهد والسهاد والبكاء والشكوى والأنين والنجوى والسهر والعشق والبلى والداء والهجر والمنى والنعيم والشقاء واللقاء والتنائى والنسيان والوفاء والعناء والغيرة والغلة واللوم والوشاية والهوى والوداد والهيام والعذاب والغضب والرضى والنفور والسلوان والأشواق والصبابة والجوى .. إلى غير هذه المفردات فى معجم الحب والمحبين . ولقد ترددت فى هذه الأبيات معانٍ تعبر عن مكنون تعامل الإنسان مع ذاته .. فيها - مع النظر النقدى المتأمل - جانب من الصدق ينبىء عن صدق التجربة التى لم يحدثنا بها أحد من مؤرخى حياة أمير الشعراء .. ولم يحدثنا بها الشاعر بحكم طبيعة شرقية .. حتى عندما صرح حافظ فى إحدى قصائده بغرامه بيابانية بدا الشعور فيها مفتعلاً .. وقد ضمن قصيدته التى حملت عنوان «غادة اليابان» الإشادة بالشجاعة التى ظهرت بها أمة اليابان فى الحرب بينها وبين روسيا .. (الجزء الثانى : ص٧).

ويبدو فى ديوان حافظ بعض التقديم «الطللى» أو «الغزلى» الذى يبين - إن صدق - جانب العمق الوجدانى لدى الشاعر ، فهو يبدأ بعض مدائحه بالحديث التقليدى :

حال بين الجفن والوسن
حائل لوشئت لم يكن
أنا والأيام تقذف بى
بين مشتاق ومفتتن
لى فؤاد منك تنكره
أضلعى ، من شدة الوهن
وزفير لو علمت به
خلت نار الفرس فى بدنى

وإذا افترضنا - جدلاً - تقليدية حافظ فى هذه المعانى ، فإن سؤالاً يبقى .. لم التقليدية فى هذه المعانى دون غيرها ؟ ولم اختار حافظ أن يقلد هذا النوع من المعانى .. لولا أنها تتفق مع عامل ذاتى يطرب له ، أو يتمناه على أسوأ الفروض .. فالصب يشتاق إلى الجفاء أحياناً .. (هذا مدخل فى الرد على دعوى التقليدية بفندها ويردها إلى عناصر نفسية اجتماعية فى حياة الشاعر وحركة وجدانه الحية) . [النص السابق تقديم مدحة لعبد الحليم عاصم باشا جـ١ ص١]

ثم يقدم فى مدحه لمحمود سامى البارودى ما يعبر عن شىء يجيش فى صدره ، عبر به عن ذاته من ناحية ، وعن ذات الممدوح العاشقة من ناحية أخرى :

تعمدت قتلى فى الهوى وتعمدا
فما أثمت عينى ولا لحظه اعتدى
كلانا له عذر فعذرى شبيبتى
وعذرك أنى هجت سيفاً مجردا
هوينا فما هنّا كما هان غيرنا
ولكننا زدنا مع الحب سؤددا

هذه الأمثلة تؤكد وجدانية جانب من حياة حافظ .. وهو جانب لعبت فيه امرأة ما .. أو أكثر .. دوراً فى حياته ، وهو ما لم يمكنه التصريح به ، كما لم يمكن شوقى - على انطلاقيته بصورة أكبر من حافظ - أن يصرح به .

ويتميز محتوى المعانى عند حافظ بجانب هام فى التعبير عن صدامه مع واقع حياته ، مما يشكل باباً من أبواب التعامل من منظور يختلف عن منظور شوقى للحياة ومواجهتها .. وفى هذا الباب تتردد مفردات : الشكوى - الحظ - الحسرات - الشقاء - أزرى - الذبيح - القدح المنيح - الشحيح - الحزن - البلوى - الأسى - السعى - التندم - الجزع - التألم - المذلة - البلى - التجشم - المرارة - الردى - الهم - الكرب - الموت - السهر - الإخفاق - الكد ... إلى غير ذلك من معجم يعبر عن مكنون ما يعتمل بصدر شاعرنا فى مواجهته المرة مع الحياة منذ بدء تعرفه عليها فى الصغر .

ويحتوى هذا الباب فى الشكوى ثلاث عشرة قصيدة ، تفصح عن جفاء أصيل بينه وبين الحياة برمتها ..

ولا جدال فى أن دراسة شعر شوقى وحافظ دراسة متأنية مدققة ، والوقوف عند ما يتردد فى أثناء قصائدهما من معان ، يمكن أن يدلنا على طبيعة ونوعية الوجدان الشاعر عند كل منهما ، ويمكن أن يزيد من اقترابنا من عالمها الوجدانى عن طريق محاولة المواءمة بين تلك المعانى وأحداث الحياة الخاصة وما يعتمل فيها من جوانب حركة فى اتجاهات مختلفة .

° ° °

إن أهم ما يلاحظ فى شعر رائدينا وعيهما الواضح بحركة ونبض واقع الحياة فى مصر فى مراحلها المختلفة ، ونحن لا نجد فى هذا الوعى الواضح «عمداً» من أى نوع .. وإنما نجد تجاوباً ينبع من مكنونات الذات دون إدراك منطق بطبيعة ما يهدف إليه ..

فالجزء الأول من القرن العشرين يشهد اتجاهاً حاداً نحو «المصرية» ، بعد حركة الاستعمار واندحار العرابيين ووفاة مصطفى كامل وهوان القيادة الوطنية .. وضبابية رؤية المصير الوطنى .

والجزء الأول من القرن العشرين يشهد - إلى جوار ثمار الاتصال بالغرب - ازدهاراً فى الاتجاه «الإسلامى» على نحو ما ، يبدو فى الدعوة لإصلاح الأزهر ، وفى قيادة الشيخ الإمام .. وفى العكوف على طبع التراث الإسلامى كرد فعل لحركة الاتصال بالغرب وما نتج عنها من اتجاهات «علمية» ..

والجزء الأول من هذا القرن أيضاً يشهد ازدهار الطبقة الوسطى المصرية التى كان لها الدور الأكبر فى أحداث ثورة ١٩١٩ ..

ونتيجة لهذه المحصلة المتشابكة المعقدة ، لجأت القريحة المبدعة إلى حضن التاريخ المصرى أحياناً (انظر مصريات شوقى وفرعونياته) .. أو الإسلامى أحياناً أخرى (انظر مدائح شوقى النبوية ، وعمرية حافظ الإسلامية) .. فى محاولة للركون إلى المجد الغابر إزاء مجد الحاضر المفقود .. بعد تمكن الاحتلال الإنجليزى واندحار الحركة الوطنية العرابية

وتكتمل عناصر «الوجدان الجماعى» على درجات متفاوتة بين شاعرينا ، فشوقى يبدو أكثر عطاء فى هذا المجال وأعلى صوتاً .. وأقرب دليل على ارتفاع صوته قصيدته المطولة «أيها النيل» التى وضع فيها خلاصة علم وخلاصة شعور فردى وجماعى .. «فى مهرجان هزت الدنيا به أعطافها واختال فيه المشرق» .

ونستطيع أن نتعامل فى «الوجدان الجماعى» معها من هذا المنظور :

- التعاطف مع المصير الوطنى بحكم الاندماجية الشعورية .
- التعاطف مع القضايا الاجتماعية المختلفة .
- الإحساس بمسئولية المشاركة فى حركة المجتمع فى جوانبها المتعددة السياسية والاجتماعية والمصيرية .

ومن هنا كان الوقوف عند الأحداث الوطنية الجسام «حادثة دنشواى» و«وفاة مصطفى كامل» «والشكوى من الاحتلال» «وتصريح ٢٨ فبراير» وغيرها .. والتعاطف مع الأنشطة الاجتماعية ، خصوصاً فى ديوان حافظ ، وهى الأنشطة الخاصة برعاية الأيتام والمشردين والأطفال وغيرها .. وهى مشاركة وجدانية متعاطفة .. يلوح فيها نبض الحس الخاص .. وحركة المشاعر المختلفة . (انظر قصائد : رعاية الأطفال ، مدرسة البنات ببور سعيد ، ملجأ رعاية الأطفال ، محاورة حافظ وخليل مطران فى حفل أقامته جمعية رعاية الطفل ، دعوة إلى الإحسان ، جمعية الاتحاد السورى ، الجمعية الخيرية الإسلامية ، جمعية إعانة العميان ، ملجأ الحرية ، جمعية الطفل ، فى الجزء الأول من ديوان حافظ) . ويلاحظ اهتمام حافظ الشديد بكل ما يختص برعاية الأطفال والمحتاجين ، وتعاطفه مع جمعيات تنشأ لهذا الغرض ، وهو إحساس صادق ينبع من إدراك حس مرهف خاض تجارب البسطاء والمعوزين ..

هوامش :

(١) من المآخذ التى تؤخذ على أحمد شوقى أنه لم يتحدث عن الحادثة التى هزت ضمير مصر وهى حادثة دنشواى إلا فى ذكراها السنوية .. وبعد مرور عام كامل على وقوعها .

(٢) ما يعنينا فى الدراسة الأدبية من هذا الفن هو «النص المسرحى» وحده .. ذلك أنه كنص لا يتحول إلى عمل مسرحى متكامل إلا عن طريق مجموعة فنون أخرى تكاثرت بحيث أصبح من الضرورى التنبيه إلى أن انتماء للمسرح للأدب ليس إلا من حيث كونه نصاً مكتوباً ، أما بقية الفنون كالإخراج والأداء والإضاءة والديكور والملابس وغير ذلك من فنون فهى لا تنتمى إلى الدراسة الأدبية ، وإنما إلى فن كل منها الذى رسخ الآن وأصبح له مختصون .

(٣) «صنم الألاعيب» : التسمية التى أطلقها المازنى على عبد الرحمن شكرى بعد أن دب الخلاف بينهما ، وقد هاجمه المازنى هجوماً عنيفاً .. انظر : الديوان فى النقد والأدب : عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى . الطبعة الثالثة : دار الشعب ص : ٥٧ ، ص : ١٧٧ .

(٤) للعقاد دراسات حول : ابن الرومى وأبى العلاء وبشار وأبى نواس وابن أبى ربيعة وجميل بثينة وغيرهم .. وهو يعد البارودى «إمام» الشعر الحديث . انظر فى «البارودى كتاب العقاد «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» . وقد أفرد له أربعة فصول .

(٥) انظر فى هذا :

Literary Criticism; Plato to Dryden by; Allan H. Gilbert.
Detroit, Wayne State University Press. 1962.

خصوصا ما كتبه جون دريدن سنة ١٦٦٨ بعنوان .

«An Essay of Dramatic Poesy».

ص : ٦٠٠ وما بعدها .

(٦) فى «شوقى أو صداقة أربعين سنة» للأمير شكيب أرسلان حديث عن جهد شوقى وإحساسه بمكانته التى تبوأها عند الأمير والتى جهد ليحرص عليها فى أكثر من موضع .. انظر الكتاب طبعة عيسى البابى الحلبى . سنة ١٩٣٦ .

(٧) انظر فى البارودى : كتاب شوقى ضيف : البارودى دار المعارف .. وكتاب على الحديدى بسلسلة «أعلام العرب» ، وزارة الثقافة ..

(٨) انظر فى حياة شوقى : كتاب شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث .. دار المعارف .. وكتابى طه وادى : شعر شوقى الغنائى والمسرحى : دار المعارف وأحمد شوقى والأدب العربى الحديث : دار روزاليوسف : كتاب روزاليوسف العدد الثامن أكتوبر سنة ١٩٧٣ .

(٩) فى حياة حافظ إبراهيم : أنظر حافظ إبراهيم : شاعر النيل . عبد الحميد سند الجندى دار المعارف مكتبة الدراسات الأدبية - ١٣ .

(١٠) لا يروى أحد من صحب شوقى شيئاً عن هذا فى لقاءاته بالشاعر فى باريس قبل النفى انظر : شوقى أوصداقة أربعين سنة للأمير شكيب أرسلان .

(١١) يبدو من تاريخ حياة شوقى أنه قد دفع فضل الأمير عليه من فنه .. فترفض مسرحيته الأولى «على بك الكبير» .. ويرفض نشر بعض شعره فى «الوقائع» لأنه لم ينصرف إلى مدح الخديو فحسب .. ولعل هذا وحده يكفى كى يشعر الشاعر بعوامل من الضغط والتقييد الذى لا يتناسب مع تطلعه نحو الانطلاق التعبيرى والتحرر .. انظر شوقى : لشكيب أرسلان وأحمد شوقى : طه وادى . طبعة روزاليوسف سنة ١٩٧٣ .

(١٢) جمع الدكتور محمد صبرى السربونى مالم ينشره شوقى من قصائد فى ديوان «الشوقيات المجهولة» طبعت فى دار الكتب المصرية سنة ١٩٦١ - ١٩٦٢ . كما صدر الجزء الرابع من الشوقيات بعد وفاة شوقى ..

(١٣) آخرها «البخيلة» وهى لم تنشر فى حياته ولم تكتمل وقد قامت مجلة «الدوحة» القطرية أخيراً بنشرها مسلسلة فى أربعة أعداد بدءاً من العدد ٦٢ فبراير ١٩٨١ حتى العدد ٦٥ مايو ١٩٨١ . مع تعليق وملاحظات كتبها حسن طلب .

(١٤) يمكن تتبع المعنى الواحد عند الشاعر فى ديوانه .. وفى قصائده جميعاً ، فى محاولة لتأصيل أفكاره فى هذا المجال من ناحية ، والكشف عن مراحل نضجها وتطورها من ناحية ثانية .. كفكرة القبر وما يوحيه من معان .. وكيف ترددت فى بقية القصائد - إن وجدت - وإن لم تتكرر فى قصائد أخرى فلم ؟ .. ولماذا اقتصر ورودها على هذا النص دون غيره .. وهى دراسة مثمرة ولاشك خاصة إذا ما اقترنت بطبيعة اللغة المستخدمة فى التعبير عن الفكرة ومدى تطورها أو جمودها .

(١٥) اعتمدت فى نسختى الديوانين على طبعة دار الكتب المصرية لديوان شوقى سنة ١٩٤٦ وطبعتها أيضاً لديوان حافظ سنة ١٩٣٧ الأول فى أربعة أجزاء ، والثانى فى جزأين .. كما رجعت إلى طبعة أخرى بالنسبة لديوان شوقى وهى طبعة المطبعة التجارية الكبرى (د . ت) .. وطبعة المطبعة الأميرية لديوان حافظ سنة ١٩٤٨ .

(١٦) انظر فى مجال «التجربة الشعرية» «والتجربة الشعورية» كتاب «الشعر والتأمل» لهاملتون . ترجمة محمد مصطفى بدوى مراجعة سهير القلماوى . المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر أبريل ١٩٦٣ .

• انظر «المنفى وأثره فى شوقى وشعره» لمحمد مندور . مجلة «المجلة» العدد ٧٠ السنة السادسة نوفمبر ١٩٦٢ .. وكان الإنجليز قد نفوا شوقى إلى إشبيلية بالأندلس بعد عزل عباس حلمى وتولية حسين كامل وقد عاد من المنفى سنة ١٩٢٠ .

الشعر والتاريخ

قاسم عبده قاسم

ثمة علاقة جدلية بين الفن والتاريخ . فالفن مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية ، كما أن التاريخ ، بأحداثه وظواهره وشخوصه وأبطاله ، منبع للوحي والإلهام فى الفن . والحدود بين الفن والتاريخ ليست حدوداً صارمةً مانعةً ؛ وإنما هى حدود متداخلة بحيث نحسبها حدوداً وهمية فى كثير من الأحيان[1] فالإنسان هو الموضوع المشترك لكل من الفن والتاريخ . وهو ، من ناحية أخرى ، المبدع فى دنيا الفن وصانع أحداث التاريخ . وبينما يرتبط التاريخ بالزمان إطاراً ، وبالمكان مسرحاً على نحو محدد واضح ، نجد ارتباط الفن بالزمان والمكان ارتباطاً فضفاضاً ؛ فالفن قد يتخطى حدود الزمان والمكان فى سبيل قيمة فنية بعينها ، بيد أنه لا يستطيع أن يخرج عن نطاق الزمان الإنسانى أو بيئة الإنسان خروجاً مطلقاً .

وإذا كنا نقول بأن الفن ، بكافة أجناسه من فنون القول وفنون الشكل ، مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية ، فإن قولنا هذا راجع إلى ماهية التاريخ نفسه . فالتاريخ من أكثر العلوم ارتباطاً بالإنسان ؛ ذلك أن التاريخ ، كعلم ، يلهث وراء الإنسان من عصر إلى آخر ؛ باحثاً ومستفسراً ، فى محاولة لأن يفهم الإنسان ويُفهمه حقيقة وجوده على سطح الأرض . والعلاقة بين الإنسان والتاريخ علاقة جدلية أيضاً ؛ إذ يؤثر كل منهما فى الآخر ويشكله بدرجة أو بأخرى . فالإنسان فاعل تاريخى ، بمعنى أنه يصنع التاريخ (سواء كان واعياً بدوره التاريخى أو لا) . كما أن الإنسان ، من ناحية أخرى ، من نتاج التاريخ ؛ فهو الكائن الوحيد الذى يعى صيرورة الزمن ويفيد منها ما يضيف جديداً إلى خبراته على الدوام . وبمرور الزمن تتراكم إنجازات البشر الحضارية لكى تصير تراثاً (أى تاريخاً بمعنى من المعانى) . ولكن هذا التراث ، أو التاريخ ، لا تنقطع صلته بالحاضر الإنسانى[2] . فالماضى هو الأب الشرعى للحاضر ، وإنسان اليوم بفكره وخبراته هو ثمرة تجارب وأفكار الإنسان منذ بدأ يسعى على سطح هذا الكوكب . فالماضى يعيش فى الحاضر بشكل مستمر ، وليس من المتصور ، على أية حال ، أن يكون عالم اليوم بكل ما يحويه نتاجاً للحاضر فقط . وإذا كان الإنسان فى حاضره يخضع ، جزئياً ، لماضيه ؛ فإن تفسير ظواهر هذا الحاضر ومشكلاته يفرض علينا أن نبحث عن جذورها فى الماضى . والتاريخ ، كعلم ، هو وسيلتنا لذلك ؛ فلكل ظاهرة فى المجتمع جذورها ، ومن يحاول فك غموض الظاهرة ، أو الكشف عن أسرارها دون الاستعانة بالتاريخ إنما يحرث فى البحر .

وقد مضى زمن كان فيه مصطلح «التاريخ» مرادفاً لكل نادرة أو عجيبة ، ثم تخلى التاريخ عن مكانه التقليدى فى تصوير الأباطرة والسلاطين ، والملوك ، والأمراء لينزل إلى خضم الحياة العامة باحثاً عن الحقيقة . إذ كان التاريخ ربيباً للقصور وساكنيها ؛ يبحث عن أسرار الحكام وأخبارهم ، يفتش عن الفتن والدسائس فى دهاليز البلاط ، ويسعى وراء نصوص المعاهدات ، ويتصنت على محاورات المفاوضين ، أو يسعى فى ركاب القادة إلى ساحات الوغى ، يطربه

صليل السيوف ، ويشجيه مشهد القتال ، يسمع صيحات النصر وأنات الجرحى ، ولكن التاريخ تخلى عن هذا المكان التقليدى الذى قبع فيه طويلاً ونزل يسعى وراء الحقيقة فى الشوارع والطرقات والأسواق ؛ بين جموع الفلاحين وجماهير العمال ، وجماعات المثقفين والفنانين والشعراء . لقد بدأ التاريخ يدرس أحوال صُنَّاع التاريخ الحقيقيين من بسطاء الناس فى المصانع والحقول والمدارس والجامعات وأماكن العبادة ، ونوادى الأدب وقاعات الفنون . وتمثلت النتيجة فى تلك الفروع الكثيرة التى تفرع إليها مسار الدراسة التاريخية[٣] .

هذا التطور الذى ألمّ بعلم التاريخ هو الذى يجعل للفن ، كمصدر من مصادر المعرفة التاريخية ، قيمة كبيرة لدى المؤرخ الذى يعكف على إعادة بناء الماضى متسلحاً بمنهجه الاستردادى . فإذا كان مفهوم «التاريخ» قد اتسع ليشمل مسيرة البشر الحضارية ، فإن مصادر المؤرخ ، التى تساعده على إعادة تصوير الماضى ، قد تنوعت بحيث تشمل كافة ما أنجزه الإنسان ، أو فكر فيه ، أو تطلع إليه بأمل ، منذ بدأ يسعى على سطح الأرض . وفى أشكال الإبداع الفنى المتنوعة (من فنون القول شعراً ، ورواية ، وقصة ، وخطابة .... وغيرها ، إلى فنون الشكل من عمارة ، ونحت ، وتصوير ... وغيرها) يجد المؤرخ مادة تاريخية خصبة . فالفن كمصدر من مصادر المؤرخ يعكس روح العصر الذى يهتم به ، ويكشف عن الحال الوجدانية فى ذلك العصر ، كما يساعده على الاقتراب أكثر من هدفه الذى هو إعادة بناء صورة الماضى . إذ إن الفن يساعد المؤرخ على فهم إنسان العصر الذى يدرسه ؛ بمشاكله ، بآماله وهمومه ، برفعته وضعته ، بنجاحاته وإخفاقاته ، بإنجازاته وإحباطاته ، بقيمه ومثله وأخلاقياته . وهذه كلها أمور لا نجدها بسهولة ، وربما لا نجدها إطلاقاً ، فى طيات الوثائق التاريخية التقليدية ، أو فى كتابات المؤرخين . يضاف إلى ذلك أن أشكال الإبداع الفنى تنبىء عن مزيد من التفصيلات الدقيقة فيما يتصل بالنظام الاجتماعى والاقتصادى والسياسى فى أى عصر نهتم بدراسته . كما تسهم أشكال الإبداع الفنى ، بأدواتها وأطرها التعبيرية الخاصة ، فى إعادة بناء صورة الماضى وبعث روحه من مرقدها .

ومن ناحية أخرى ، يجد الفن لنفسه الوحى والإلهام فى أحداث التاريخ وظواهره وأبطاله . هذا الاستيحاء التاريخى فى الفن سمة عامة فى الفنون الإنسانية . ويكثر لجوء الفنان إلى معين التاريخ فى عصور التردى والإحباط ؛ إذ يتوجه الفنان إلى التاريخ بحثاً عن المثل الأعلى ، رغبة فى التعويض العاطفى ، وربما رهبة من وطأة زمن العجز الذى يحياه وهرباً إلى أحضان الماضى الذى قد يبدو مجيداً أو مثالياً بالقياس إلى الحاضر . وهنا نجد أن الفنان الذى يستلهم التاريخ فى إبداعه الفنى يتخذ من الأحداث (أو الحقائق) التاريخية نواة ينطلق منها خياله الفنى الخالق وينسج حولها من رؤيته ورؤاه الإبداعية . وهنا يكون الخيال الخالق للفنان مقيداً بالإطار التاريخى العام الذى وضع نفسه رهن أغلاله ؛ فهو يبدأ بالحدث التاريخى المادى الماثل لينطلق صوب الرمز المعنوى او المثال . وقد يبتكر شخوصاً وأحداثاً فرعية فى الإطار التاريخى العام لتحقيق هدفه الفنى.

ويجمل بنا أن نتريث بعض الشىء لنتأمل الفرق بين مهمة المؤرخ ومهمة الفنان .فالمؤرخ ينشد الحقيقة التاريخية المجردة ، وهو فى بحثه عن هذه الحقيقة التاريخية يحاول إعادة بناء صورة الماضى «كما حدث بالضبط » ، متسلحاً بمنهجه الاستردادى وقيوده الصارمة ، مسترشداً بمصادره (ومن بينها الفن بطبيعة الحال) فى محاولة لإعادة تصوير الماضى بقدر ما يستطيع من الدقة . ثم هو ، من ناحية أخرى ، يحاول تفسير هذا الماضى من خلال الكشف عن العلاقة السببية بين الظواهر التاريخية المختلفة . ومن أهداف المؤرخ أيضاً أن يحاول كشف قوانين حركة التاريخ لكى تكون أداة فى تفسير الحاضر واستشراف طريق المستقبل .

أما الفنان ، فإنه حين يختار التاريخ مجالاً لعمله الفنى يضع نفسه رهن أغلال الحقيقة التاريخية فى إطارها العام . ولكنه فى حل من القيود الصارمة التى يفرضها المؤرخ على نفسه ، كما أن الفنان فى إبداعه أبعد ما يكون عن استخدام المنهج ، وإنما يرى فى الحقيقة التاريخية شيئاً أشبه بالهيكل العظمى فيكسوها بخياله الغنى لحماً ، وينفخ فيها من روحه الإبداعية ، فإذا الحدث التاريخى قد استوى كائناً حياً جاءنا عبر العصور ، ليس على صورته التاريخية الدقيقة ، ولكن فى الإطار العام للحقيقة التاريخية . وإذا بالتاريخ ، بشخوصه وأحداثه ، قد صار يعايشنا فى حاضرنا ، ويعبر عن هذا الحاضر بفضل الفنان الذى بنى جسراً بفنه ، جعل الماضى والحاضر يتداخلان تداخلاً يصعب تحديد مداه . وينبغى على الفنان ألا يلوى عنق الحقيقة التاريخية فى سبيل الإبداع الفنى ، فإن ذلك يعد تزييفاً للتاريخ ، وينأى بالعمل الفنى عن خاصية أولية من أهم خواصه ، وهى الصدق . والصدق الذى نقصده فى هذا المقام هو «الصدق التاريخى » الذى لا نراه متعارضاً مع «الصدق الفنى » ، إذ لا ينبغى أن يكون «الصدق الفنى» ذريعة للتنصل من «الصدق التاريخى » ؛ إذ إن انعدام «الصدق التاريخى » فى العمل الفنى يخلق آثاراً سلبية خطيرة فى الوجدان الإنسانى بشكل عام .

فإذا كان الهدف من العمل الفنى ، الذى يتخذ التاريخ ميداناً له ، هو بعث قيمة بعينها أو تكريس مفهوم ما ، أو تجسيد لمثل أعلى ، أو حتى دغدغة مشاعر الفخر والاعتزاز القومى ، فإن «الصدق التاريخى » – فى تصورنا – هو خير أداة لتحقيق هذا الهدف . بيد أن هذا لا يعنى – بالضرورة – أن يكون العمل الفنى ذو الخلفية التاريخية وثيقة تاريخية ، أو محاضرة ، أوبحثاً فى التاريخ ، فإن هذا أبعد ما يكون عن الفن ، ولكن ما نقصده هو أنه لا يجوز للفنان أن يغير ملامح عصر ما ، أو أن يمسخ شخصية تاريخية رئيسية ، أو ثانوية ، متذرعاً بالصدق بالفنى . ومن ناحية أخرى ، فإن للفنان أن يخلق شخوصاً تاريخية ثانوية ، أو يضع أحداثاً فرعية تحمل وجهة نظره ، وتكرس الأفكار والقيم الفنيةالتى ينشدها.

* * *

وما أوردناه عن الفن عامة ينسحب على الشعر بشكل خاص . فالفنون الشعرية مصدر هام لابد للمؤرخ أن يعول عليه وهو يحاول

استعادة صورة عصر ما من العصور التاريخية . بيد أن هذا لا يعنى أن النصوص الشعرية ، بكافة أجناسها ، يمكن أن تكون نصوصاً تاريخية بحد ذاتها . بمعنى أننا لا يمكن أن نستخدمها بنفس الطريقة التى نستخدم بها الوثائق والنصوص التاريخية التقليدية ، كما أننا لا نستطيع تجاهلها بدعوى أنها نتاج لخيال الشعراء الذى يتجاوز الواقع . إذ إننا حين نتعامل مع فنون الشعر ، بوصفها مصدراً من مصادر المؤرخ ، نلجأ كثيراً إلى الاستنتاج والاستنباط والاستقراء . وهنا ينبغى أن نفرّق بين الملاحم الشعرية الكبرى التى غالباً ما تكون تعبيراً تراكمياً عن عصر من العصور ، أو مجتمع ما فى فترة تاريخية بعينها ، وبين القصائد الفردية التى قد تكون تسجيلاً لحادث جزئى ، أو تعبيراً عن وجهة نظر ذاتية لا تعبر عن المجتمع ككل .

وعلى الرغم من اختلاط الخيال الفنى بالواقع التاريخى فى الملاحم التاريخية الكبرى ؛ فإنها غالباً ما تكون هادياً ومعيناً للمؤرخ فى الكشف عن كثير من ملامح العصر الذى تنتمى إليه ، إذ إنها تعبير عن المجتمع ككل ، تحمل قيمه ومثله بين طياتها ، كما تحمل الكثير من تفاصيل الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى ثناياها . ففى تراث الشعوب المختلفة ما تزال الملاحم الشعرية تعتبر من مصادر المعرفة التاريخية الهامة ، بل إن بعض الباحثين يرون أن هذه الملاحم تمثل المرحلة الانتقالية بين عصر الأسطورة وعصر التاريخ ، أو هى « نهاية عصر الأسطورة وبداية عصر التاريخ » . وإذا كان بعض العلماء يصفون الأسطورة بأنها «العلم البدائى » ، فإنه يجدر بنا أن نشير إلى أن التاريخ ، كعلم،قد نشأ وتطور فى حجر الأسطورة التى كان ميلاده فى رحمها . ولا غرو ، إذن ، أن تحفل الملاحم بالكثير من الحقائق التاريخية . وإذا كان تصور التاريخ على أنه علم تصوراً حديثاً نسبياً فإن التاريخ من حيث كونه سجلاً لماضى النشاط الحضارى لبنى الإنسان ، قد بدأ مع بداية المجتمع الإنسانى نفسه(٤) . وفى تلك المرحلة كان التاريخ موغلاً فى الخيال بحيث اختلط به فى الملاحم الشعرية ذات الطابع الأسطورى . وقد كان تاريخ الجماعات الإنسانية آنذاك محفوظاً فى الموروثات الشفاهية التى كان القالب الشعرى ، بجرسه وموسيقاه وإيقاعاته ، هو الإطار المناسب لها .

ويحفل التراث الإنسانى بالكثير من الملاحم الشعرية التى تجمع بين التاريخ والخيال . وحقيقة الأمر أن هذه الملاحم قد نسجت حول نواة من الحوادث التاريخية الحقيقية ثم أخذ الإنسان يضفى عليها قيمه ومثله العليا ، وآماله وتطلعاته عبر العصور ، حتى جاء زمن دونت فيه الملحمة فى شكلها الأخير . والإلياذة المنسوبة إلى هوميروس تصلح مثالاً جيداً للدلالة على ما نقوله ، وكذلك الأوديسية(٥) .

فقد حاول الأثريون والمهتمون بدراسة الآثار أن يثبتوا حرب طروادة من الناحية التاريخية . وكان التاجر الألمانى هاينريخ شليمان Heinrich Schliemann هو الرائد فى هذا السبيل ، وسار على دربه عدد من العلماء منهم دريفلد وبليجين ، وكللت جهودهم بالعثور على آثار مدينة تتفق أوصافها مع ظروف طروادة هوميروس .

هذا التطابق العام أثبت حرب طروادة التى رسمها هوميروس بالشعر والقصص ، ولكن اختلافات كثيرة ما تزال قائمة بين ما أنشده الشاعر وما كشف عنه البحث التاريخى والأثرى الحديث . وعلى الرغم من هذا ، فإن هوميروس لم يبدأ من نقطة اللاشىء فى نظم قصيدتيه الطويلتين ، وإنما كان تحت يديه قدر كبير متراكم على مر القرون من التراث الأدبى الشعبى ممثلاً فى أناشيد وأساطير وأغانٍ نسجها اليونانيون على مر الأجيال ، حول الحوادث التى مرت بهم وحول القيم والمثل التى تسيطر على حياتهم . ومن طبيعة الأمور ، أن النظم الاجتماعية والسياسية ونوع الموارد الاقتصادية التى اعتمد عليها اليونانيون عبر العصور كانت فى تطور مستمر . وقد سجلت قصيدتا هوميروس كثيرا من هذه النظم ، ورصدت العديد من الظواهر .

ويمكن لدارس الحضارة أن يستخدم ملحمتى هوميروس مادةً لتصوير حقبة من حياة المجتمع اليونانى دون أن يتعرض لخطأ فادح لعدة أسباب . فنحن لا نعتمد على الإلياذة والأوديسية لمعرفة تفاصيل أو أحداث معينة ، وإنما السبب الأساسى فى اعتمادنا عليهما هو الرغبة فى معرفة الاتجاهات العامة للأوضاع والقيم الاجتماعية والتيارات السياسية أو الاقتصادية أو غيرها . وفضلاً عن ذلك ، فإن المؤرخين يجدون الكثير من الحقائق التاريخية فى ثنايا أبيات هاتين الملحمتين .

كما أن الشعر العربى ، فى الفترة السابقة على ظهور الإسلام ، يعتبر من أهم مصادر معرفتنا التاريخيةبأحوال العرب قبل الإسلام . إذ كان الشعر هو الوعاء الذى حفظ التاريخ العربى فى تلك الآونة لسهولة تداوله الشفوى . وعلى الرغم من أن أيام العرب (التى كانت تحوى أخبار المعارك والحروب التى خاضتها كل قبيلة ضد غيرها من القبائل) قد اتسمت بالتحيز والمغالاة ، فإنها ولاشك قد نسجت حول نواة من الوقائع التاريخية بحيث يمكن أن نطمئن إليها بعض الاطمئنان كمصدر من مصادر معلوماتنا عن تاريخ العرب قبل الإسلام . وفى قصص الأيام تتبدى النزعة الملحمية جلية واضحة بحيث تختلط الحقيقة بالأسطورة ، ويمتزج الفن بالتاريخ ، وتتصاعد الحبكة الدرامية حتى تبلغ أوجها فى موقف شعرى خالص يلقيه الراوى على لسان أبطال القصة . وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الحبكة الدرامية ذات تأثير سلبى « ... بحيث تختفى الدلالة التاريخية الحقيقية ، وتعجز عن الإشارة إلى وجود شعور تاريخى معين للذات القبلية التى تحكمها العصبية ، وما يتصل بها من القيم الاجتماعية ... »(٦) ، فإننا لا نستطيع أن نوافقه على هذا الرأى بسهولة . ذلك أن التنظيم القبلى لأى مجتمع من المجتمعات ليس سوى درجة أولية فى سلم التطور الاجتماعى خاصة والحضارى عامة . وإذا كانت «أيام العرب » ، بما تحمله من اتجاهات ملحمية واهتمام بتجسيد البطولة حول فرد من أفراد القبيلة ، هى التى تمثل الفكر التاريخى لدى العرب قبل الإسلام (إلى جانب الأنساب)فإن ذلك لا يعنى «عدم وجود شعور تاريخى معين للذات التى تحكمها العصبية » ، وإنما على العكس يعنى أن الذات القبلية كانت محور

هذا الشعور التاريخى . ولذا كانت الأيام والأنساب أداة المجتمع القبلى العربى فى التعبير عن هذا الشعور التاريخى لدى القبيلة [٧] .

واختفاء الموضوع التاريخى للقصة خلف التراكمات الملحمية والبطولية سمة عامة تميز كافة أنماط التراث التاريخى لدى المجتمعات القبلية فى كل زمان ومكان . بيد أن هذه السمة لا تغض من أهمية الاعتماد على الشعر الملحمى كمصدر من مصادر المعرفة التاريخية ؛ فى بعض الأحوال لايجد المؤرخون أمامهم مصدراً للمعلومات التاريخية سوى التراث الشعرى الذى يختبرون مدى تاريخيته بالحفريات الأثرية كما هو الحال فى تاريخ القبائل الجرمانية . فالواقع أن مصادر الفترة الباكرة من تاريخ الجرمان تكاد تنحصر فى البحوث الأثرية من جهة ، وفى الشعر الشعبى الجرمانى من جهة أخرى . والقصيدة الوحيدة التى وصلتنا هى ملحمةبيوولف Beowolf الأنجلو ــ سكسونية ، والتى وصلتنا فى شكل قريب من القصيدة الأصلية بحيث يمكن استخدامها كمصدر تاريخى نتعرف منه على قيم وأخلاقيات المجتمع الجرمانى ومثله العليا وعاداته الاجتماعية والنمط الاقتصادى السائد فيه إبان تلك الفترة الباكرة التى سبقت الهجرات الجرمانية إلى عالم البحر المتوسط الشمالى فى العصور الوسطى ... [٨] .

وقد تخلف عن عصر الحروب الصليبية تراث شعرى كبير ساهم فيه أطراف الصراع ؛ إذ ترك الشعراء العرب قصائد كثيرة ذات مدلول تاريخى [٩] . بحيث يمكن من خلالها أن نحصل على معلومات تاريخية لا نجدها فى المصادر التاريخية التقليدية . فالقيم والأخلاقيات والمثل التى كانت تحكم السلوك العربى فى مواجهة العدوان الصليبى ، وغيرها من التطلعات والآمال والجوانب الوجدانية نجد صداها بين أبيات القصائد التى خلفها لنا ذلك العصر الذى واجه فيه العالم العربى الإسلامى هجوماً عنصرياً تحت راية الصليب . وفى تصورى أننا يمكن أن نتابع التاريخ المعنوى للناس فى ذلك العصر من خلال قصائد شعرائه ؛ فمن الصدمة والإحباط واليأس الذى صحب نجاح الحملة الأولى وقيام مملكة بيت المقدس اللاتينية على التراب الفلسطينى وتخاذل الحكام العرب ، ننتقل إلى مرحلة أخرى نشعرفيها بأن روح الجهاد قد بدأت تسرى فى المنطقة العربية بحيث تفرز قادة وزعماء من طراز «عماد الدين زنكى» ، و«نور الدين محمود» ، و«صلاح الدين الأيوبى» . ثم نجد الشعر العربى يمجد قيم البطولة والجهاد ، ويكرس مثال البطل المسلم المجاهد فى مرحلة مطاردة الفلول الصليبية طوال العصرين الأيوبى والمملوكى حتى يتم القضاء على الصليبيين فى سنة ١٢٩١ ميلادية ، على يد الجيش المصرى بقيادة الأشرف خليل بن قلاوون . والجدير بالذكر أن الكتابة التاريخية أيضاً كانت تدور حول سيرة البطل تلبية للحاجات الثقافية فى تلك الفترة ، ولابد لمن يدرس أحوال المجتمع العربى الإسلامى إبان تلك الفترة أن يتعرف على أسماء شعراء من أمثال «ابن القيسرانى» ، و«ابن منير الطرابلسى» ، و«أبو الفضل عبد المنعم ابن عمر بن حسان» صاحب القصائد المعروفة باسم «القدسيات» التى نظمها بعد فتح صلاح الدين لبيت المقدس ، و«أبو الحسن على بن الجوينى» ، والبهاء زهير...... وغيرهم .

وعلى الجانب الآخر ، ترك شعراء الغرب اللاتينى كثيراً من القصائد ذات الدلالة التاريخية عن الحروب الصليبية ، أشهرها القصيدة الملحمية المعروفة باسم أنشودة أنطاكية La Chanson d'Antioch [١٠] ، التى لا نعرف صاحبها على وجه اليقين ، وتدور أحداث هذه القصيدة الملحمية حول جانب من أحداث الحملة الصليبية الأولى . وعلى الرغم من أن خيال الشاعر ، أو الشعراء ، قد خلق الكثير من الحوادث والأشخاص ، فإن الأحداث الرئيسية فى القصيدة محققة تاريخياً بحيث لا يمكن لمن يدرس الدوافع والأسباب والخلفية الأيديولوجية للحروب الصليبية أن يتجاهل هذه القصيدة الملحمية أو غيرها من القصائد التى عرفت باسم Les Chansons de Croisades أى أغنيات الحروب الصليبية [١١] .

ويضيق بنا المقام عن تتبع المزيد من الأمثلة الدالة على أن الشعر الملحمى يمكن أن يكون من بين مصادر المؤرخ التى يعتمد عليها فى إعادة تصوير الماضى . وهنا نشير أيضاً إلى أن القصائد الفردية يمكن أن تكون ضمن مصادر المؤرخ أيضاً ، مع مراعاة المحاذير المتمثلة فى الرؤية الجزئية التى يمثلها الشاعر وقصيدته وموقف الشاعر من الحدث الذى تحدثنا عنه قصيدته ، فضلاً عن موقعه الطبقى ، واتجاهاته السياسية والفكرية ، وانحيازه الاجتماعى ... وما إلى ذلك . ولا ضير فى أن نكرر أن الشعر مصدر هام للمؤرخ بالنسبة للجوانب الوجدانية والمعنوية اللامحسوسة فى التاريخ الإنسانى . وأهمية هذا المصدر تنبع من حقيقة كونه مصدراً ذا طبيعة متفردة لا تشاركه فيها المصادر التاريخية الأخرى التى ظل اهتمام المؤرخين قاصراً عليها ردحاً طويلاً من الزمن . فالشعر تعبير وجدانى عن عصر الشاعر . والشاعر ، بحاسته الفنية ، قد يتجاوز الحقيقة التاريخية الملموسة إلى آفاق فنية بعيدة ، ولكنه يظل أسيراً للقيم والمفاهيم السائدة فى عصره ، وقد يكون تعبيره عنها إيجابياً إذاكان يتوافق معها ، وقد يكون تعبيره عنها سلبياً إذا كان رافضاً لها . وهو فى الحالين يضع المؤرخ أمام دلالات هامة ، ربما لايجد لها مثيلاً فى المصادر التاريخية التقليدية . فالمدونات التاريخية ، والوثائق ، والآثار ، والمسكوكات ... كلها تعيننا على الاقتراب من الحقيقة التاريخية المجردة ، ولكن الشعر ، وغيره من فنون القول والشكل ، هى التى تساعدنا على الكشف عن روح العصر .

من ناحية أخرى ، فإن الشعر كثيراً ما يكون نتاجاً للأحداث التاريخية . بمعنى أن الشاعر قد يجد فى حادثة تاريخية ما ، أو فى ظاهرة تاريخية بعينها ، ما يلهمه أو يوقظ شيطان الشعر فيه ؛ فينظم قصيدته ، أو ينسج خيوط مسرحيته الشعرية ، مستلهماً تلك الحادثة أو الظاهرة التاريخية. ومن البديهى أن نقرر أن الملاحم الشعرية التاريخية لم تنسج حول وهم أو خيال ، ولم يبدعها الشاعر من لابداية ؛ وإنما ثمة من الأحداث التاريخية ما جعل الشاعر ينفعل بها ويسجلها فى قالب شعرى ما . وقد يأتى النتاج الشعرى فى شكل قصة

شعرية أو مسرحية ، أو قصيدة بسيطة ، وهو فى كل الأحوال إنما يقوم بما يشبه التسجيل الفنى للحدث التاريخى . حقيقة إن الشاعر يستخدم أدواته الفنية وينطلق من إسار الحقيقة المجردة إلى صياغة فنية تكون إطاراً لخياله ، ولكنه يظل أسير الحدث التاريخى فى سياقه العام بحيث يكون عمله تسجيلاً لهذا الحدث على نحو ما. والشاعر الذى ترق أحاسيسه ويستشعر مالا يستشعره العاديون من الناس ، ينفعل بالأحداث فيسجلها وينطق بها تعبيراً عن ذاته وعن قطاع فى مجتمعه .

ويذهب بعض الباحثين إلى أن الشعراء العرب فى عصر الحروب الصليبية قد عبروا عن عواطف الشعوب العربية الإسلامية آنذاك أصدق تعبير ، وأن النفسية العربية الإسلامية فى مصر والشام قد سُجلت فى قصائد ذلك العصر تسجيلاً دقيقاً « ... فما يكاد المسلمون يستولون على حصن أو قلعة ، أو مدينة حتى يهب الشعراء لتهنئة الملك المنتصر ، والإشادة بمجهوداته العظيمة فى سبيل نصرة الإسلام والمسلمين .... وما تكاد مصيبة تقع على المسلمين من سقوط حصن أو قلعة فى أيدى الإفرنج أو وفاة عظيم من عظمائهم كصلاح الدين مثلاً حتى ترى الشعراء ينوحون ويبكون ... »[١٢] ومن البديهى أن ذلك العصر الزاخر بالأحداث الجسام قد ترك بصماته على شعراء ذلك العصر وقصائدهم بالقدر الذى يجعل من هذه القصائد مصدراً هاماً من مصادر تاريخ تلك الفترة . ومن ناحية أخرى فإن التراث الشعرى الذى خلفته لنا فترة الحروب الصليبية يؤكد أن الشعر يمكن أن يكون نتاجاً ، أو صدى ، للحوادث التاريخية . فالأمثلة التى سقناها فى السطور السابقة للتدليل على أن الشعر ، بكافة أجناسه . يمكن أن يكون مصدراً للمؤرخ ــ هذه الأمثلة نفسها يمكن أن تقوم دليلاً على أن الشعر قد يكون من نتاج الأحداث التاريخية . إذ إن الإلياذة والأوديسية ، وأيام العرب (التى تجمع بين الشعر والنثر) ، وملحمة السيد ، وملحمة بيوولف ، وأنشودة نيبيلونج[١٣] ، وأنشودة أنطاكية ، وأنشودة رولان ، وغيرها من التراث الشعرى لمختلف شعوب الأرض ، إنما جاءت نتيجة لأحداث تاريخية هامة فى حياة كل شعب من الشعوب ، وكانت إلهاماً للشعراء المعبرين عن وجدان شعوبهم ، فنسجوا حولها بناء شعرياً يصوغ الحدث التاريخى فى قالب فنى ، ومع توالى الأيام يضيف الشعراء إلى الحقيقة التاريخية كثيراً من الخيال الذى يشى بمفاهيمهم ، وأخلاقياتهم ، وأمانيهم وقيمهم ، ومثلهم لتتخذ شكلاً ملحمياً . وعلى الرغم من ذلك تظل الملحمة الشعرية ، بكل ما تحمله من تراكمات فنية ، بمثابة رجع الصدى للحدث التاريخى .

أما القصائد القصيرة التى تقال فى المناسبات ذات الطابع التاريخى ، فإنها عادة ما تكون نتيجة لانفعال الشاعر إزاء الحدث . وغالباً ما تكون القصيدة الفردية أقرب إلى الصحة التاريخية من حيث تقريرها للحدث ، على الرغم من كونها تعبيراً وجدانياً عن ذات الشاعر أو عن عواطف الناس فى عصره ؛ حتى لو كان هذا التعبير جزئياً فى مداه .

* * *

وفيما يتعلق بالشاعرين ، أحمد شوقى وحافظ إبراهيم ، فإن الدراسة سوف تتناول بشكل عام علاقة كل منهما بالتاريخ فى شعره . بيد أننا نحب أن ننوه ، بداية ، أننا لا نقصد القيام بدراسة كاملة للعلاقة بين الشعر والتاريخ عند كل من حافظ إبراهيم وأحمد شوقى ، ولكننا نحاول رصد جانب من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ عند الشاعرين الكبيرين ، وهو الجانب المتعلق بالشعر كمصدر من مصادر المؤرخ . وإذا كنا نترك الحديث عن التاريخ كمصدر وحى وإلهام لكل من حافظ وشوقى ، فإن لذلك أسباباً تتعلق بالمنهج الذى اخترناه لدراستنا من ناحية ، وطبيعة الإنتاج الشعرى للشاعرين من ناحية أخرى .

ومن حيث المنهج ، فقد آثرنا أن نجعل موضوعنا الرئيسى هو العلاقة بين الشعر والتاريخ فى عموميتها ؛ ومن ثم فإن الدراسة التفصيلية لكل من حافظ إبراهيم وأحمد شوقى سوف تجعل من الموضوع الرئيسى مجرد مقدمة طويلة لا ضرورة لها ، على حين أننا نهدف إلى أن تكون الإشارة إلى الشاعرين دليلاً يؤكد رأينا فى جانب من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ . أما ما نقصده بطبيعة الإنتاج الشعرى لكل من حافظ وشوقى ، فهو أن الأعمال الفنية فى شعر كل منهما تختلف عنها من شاعر إلى آخر ؛ فبينما نجد شوقى قد صاغ عدداً من المسرحيات الشعرية استوحاها من التاريخ ، لانجد لحافظ إبراهيم سوى محاولة هزيلة وردت فى الجزء الثانى من ديوانه قالها الشاعر فى أعقاب ضرب الأسطول الإيطالى لميناء بيروت إبان الحرب بين الأتراك والإيطاليين من أجل الاستيلاء على ليبيا فى العقد الثانى من القرن العشرين . هكذا ، إذن لا يمكن أن نعول على دراسة هذا الجانب عند الشاعرين لاختلال التوازن بينهما فى هذه الناحية .

وتكشف قراءة الشوقيات[١٤] (ناهيك عن المسرحيات الشعرية) عن ثقافة تاريخية واسعة وعن إدراك ووعى بالعمق التاريخى للأمة العربية والإسلامية . وإذا كانت بعض قصائد حافظ إبراهيم تكشف عن وجود مثل هذه الثقافة التاريخية ، فإن انفعاله الوجدانى بها يبدو قليلاً بحيث لا تكشف عن نفسها بالقدر الموجود فى شعر شوقى .

وإحساس شوقى بالتاريخ يتجلى كأوضح ما يكون فى أبياته التى أوردها فى قصيدته التى تحمل عنواناً معبراً هو « تحلية كتاب » ؛ إذ يقول :[١٥]

غالِ بالتاريخ واجعل صحفه
من كتاب الله فى الإجلال
قلِّب الإنجيل وانظر فى الهدى
تلق للتاريخ وزناً
رب من سافر فى أسفاره
بليالى الدهر والأيـ
واطلب الخلد ورمه منزلاً
تجد الخلد من التاريخ

عاش خلق ومضوا مانقصوا
رقعة الأرض ولا زادوا التُرابا

أخـذ الـتـاريخ مما تـركوا
عـملاً أحسن أو قولاً أصابا

ومن الإحسـان أو من ضده
نجح الراغب فى الذكر وخابا

مَـثَـلُ الـقوم نسوا تـاريخهـم
كلقيط عيَّ فى الناس انتسابا

أو كـمـغـلـوب على ذاكـرة
يشتكى من صلة الماضى انقضابا

وهو يؤكد وعيه التاريخى فى مقدمته النثرية التى كتبها لقصيدته أنس الوجود مخاطباً روزفلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة الأمريكية ، إذ يقول «... التاريخ (أيها الضيف العظيم) غابر متجدد ، قديمه منوال ، وحاضره مثال ، والغد بيد الله المتعال . وأنت اليوم تمشى فوق مهد الأعصر الأول ، ولَحْد قواهر الدول ، أرض اتخذها «الإسكندر» عريناً ، وملأها على أهلها «قيصر» سفيناً وخلّف «ابن العاص» فيها لساناً وجنساً وديناً ...»(١٦)

ولعل فى قصيدته «كبار الحوادث فى وادى النيل»(١٧) دليلاً ساطعاً على مدى إحساسه بتاريخ وطنه وتراث أمته ، فهو يفاخر الدنيا بالتراث التاريخى الطويل لمصر . وهو هنا يقوم بدور راوية التاريخ ، إذ يعرض للخطوط العامة لحركة التاريخ المصرى بشكل ينبىء عن مدى إلمامه بحوادث هذا التاريخ على مر العصور ؛ فهو يبدأ القصيدة بتقرير تفوق التراث التاريخى لأرض الكنانة :

قـل لـبـان بنى فشـاد فغالى
لم يجز مصر فى الـزمـان بـنـاء

ثم يدافع عن تاريخها بقوله :

فاعذر الحاسدين فيها إذا لا
موا فصعب على الحسود الثناء

زعموا أنها دعائم شيدت
بيد البغى ملؤها ظلماء

دمر الناس والرعية فى تش
ييدها والخلائق الأسراء

أين كان القضاء والعدل والحـ
كمة والرأى والنهى والذكاء

وبنو الشمس من أعزة مصر
والعلوم التى بها يستضاء

ويأخذ فى استعراض التاريخ المصرى فى خطوطه العامة ، منذ الفراعنة ، مروراً بالغزو الهكسوسى سنة ١٦٧٥ ق . م . حتى الغزو الفارسى .

لارعاك التاريخ يايوم قمبيـ
ـز ولاطنطنت بك الأنباء

دارت الدائرات فيك ونالت
هذه الأمة اليد العسراء

ثم يذكر الاحتلال الفارسى بكلمات تفيض أسى وكراهية للمحتلين . واللافت للنظر أنه حين يتحدث عن الإسكندر يغدق عليه عبارات المديح والإعجاب :

شـاد إسكـنـدر لمصر بـنـاء
لم تشـيـده الملوك والأمـراء

بـلـداً يـرحـل الأنـام إلـيـه
ويحج الـطـلاب والحكماء

ويواصل أحمد شوقى حديثه عن تاريخ مصر حتى ظهور الإسلام :

أشرق الـنـور فى العوالم لما
بشرتها بأحـمـد الأنـبـاء

ويسرد تاريخ مصر الإسلامية منذ فتحها عمرو بن العاص تحت راية الإسلام حتى يصل إلى صلاح الدين ، وحركة الجهاد الإسلامية ضد العدوان الصليبى :

يوم سـار الصـليب والحاملوه
ومشى الـغـرب قومـه والنساء

بـنـفـوس تجول فيـهـا الأمـانى
وقـلـوب تـثـور فيـهـا الـدمـاء

يضمرون الدمار للحق وللنا
س ودين الـذيـن بـالحق جـاءوا

ويهنُّون بـالـتلاوة والصـلـ
ـبان مـا شـاد بـالـقـنـا البنّاء

ويتطرق إلى تاريخ المماليك ، فالأتراك العثمانيين ، ثم يذكر قدوم نابليون بونابرت والحملة الفرنسية ومصيرها التعس حتى إذا ما تحدث عن محمد على وأسرته بدأ عطر المديح ينساب من ثنايا أبيات القصيدة .

وإذا كنا قد أطلنا الحديث عن هذه القصيدة فلأنها تكشف عن اهتمامه بالتاريخ واحتفائه به من ناحية ، وعن مدى اطلاعه على أحداث التاريخ من ناحية ثانية ، فضلاً عن فهمه للدور الحضارى للتاريخ من ناحية ثالثة . والحقيقة أن كثيراً من قصائد أحمد شوقى تكشف بوضوح عن المكانة التى يحتلها التاريخ فى تكوينه الثقافى . ولعل هذا هو السر فى أن كثيراً من الشوقيات تتخذ شكل الرد التاريخى ؛ فهو فى الهمزية النبوية يستعرض السيرة النبوية فى خطوطها العامة ، منذ ميلاد الرسول عليه الصلاة والسلام(١٨) :

ولد الهدى فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم وثناء

وهو إذ يسرد لنا السيرة النبوية فى إطار شعرى إنما يلبى حاجة ثقافية قديمة ومتجددة فى المجتمع الإسلامى ؛ هذه الحاجة الثقافية تنشد معرفة سيرة بطل الأمة وقائدها . وقد شهدت عصور الثقافة الإسلامية كتابة السيرة النبوية وروايتها بشكل متكرر لأن الحاجة إلى معرفة هذه السيرة مستمرة وقائمة فى المجتمع الإسلامى على مر الزمان . وإذ أدرك شوقى حقيقة الوظيفة الحضارية للتاريخ ، فقد أشار فى هذه القصيدة نفسها إلى حاضر الأمة الإسلامية وما أصابها من الوهن والتمزق ، فذكر أن المسلمين قد ركبوا هواهم وتفككت عراهم ، ولم تعد الثقة تجمع بينهم :

أدرى رسول الله أن نفوسهم
ركبت هواها والقلوب هواء
متفككون فما تضم نفوسهم
ثقة ، ولا جمع القلوب صفاء
رقدوا وغرهمو نعيم باطل
ونعيم قوم فى القيود بلاء

والحقيقة أن أحمد شوقى يبحث فى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية عن المثل الأعلى ، وهو دائماً يعزو أسباب الوهن الإسلامى الحاضر إلى عوامل أخلاقية بحتة ، فهو فى قصيدته العلم والتعليم يقول:[١٩]

وإذا أصيب القوم فى أخلاقهم
فأقم عليهم مأتماً وعويلا

وعلى الرغم من أن أريج التاريخ يفوح كثيراً فى باقات شوقى الشعرية ، فإن اهتمام حافظ بالتاريخ لم يكن معدوماً ، وقد تعرض لأحداث التاريخ العربى والإسلامى بالرد فى عدد قليل من قصائده . وفى تصورى أنه يمكن تفسير هذا التفاوت بين اهتمام كل من الشاعرين بالتاريخ فى ضوء الخلفية الثقافية لكل منهما من ناحية ، وانغماس حافظ إبراهيم فى شئون الحاضر ومعاناته فى رحاب هذا الحاضر من ناحية أخرى . وثمة أمثلة قليلة فى ديوان حافظ نجده فيها يقوم برواية التاريخ فى قالب شعرى . ومن هذه الأمثلة قصيدته عن عمر بن الخطاب ومطلعها[٢٠]:

حسب القوافى وحسبى حين ألقيها
أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

إذ يقوم الشاعر هنا بدور راوية التاريخ ؛ فيتحدث عن حوادث حياة الخليفة الثانى . وعلى الرغم من أن القصيدة تبدأ بذكر ظروف مصرع عمر :

مولى المغيرة لاجادتك غادية
من رحمة الله ماجادت غواديها
مزقت منه أديماً حشوه همم
فى ذمة الله عاليها وماضيها
طعنت خاصرة الفاروق منتقما
من الحنيفة فى أعلى مجاليها
فأصبحت دولة الإسلام حائرة
تشكو الوجيعة لما مات آسيها

نقول إنه على الرغم من أن القصيدة تبدأ بمقتل عمر بن الخطاب ، فإن الشاعر يستمر فى سرد أحداث حياته منذ إسلامه ، ويتعرض لموقفه فى سقيفة بنى ساعدة حين أطل شبح الانقسام بوجهه البغيض يهدد الجماعة الإسلامية الناشئة ، وكيف أنه حسم الأمر بمبايعة أبى بكر الصديق . ثم يتحدث عن موقفه من على حول مبايعة أبى بكر . وتستمر القصيدة فى استعراض مواقف الفاروق من رجالات عصره ، لتنتهى بموقفه من قضية الشورى ، وزهده وورعه ، وهيبته ، ورجوعه إلى الحق .

وفى هذه القصيدة نجد الشاعر يبحث عن المثل الأعلى الذى غاب فى غياهب ظلام الحاضر ، وهو يلجأ إلى التاريخ ينشد فيه هذا المثل الأعلى . وحافظ إبراهيم فى هذا الأمر لا يختلف كثيراً عن أحمد شوقى ، بيد أن رصيد شوقى فى هذا المجال يتفوق كثيراً على رصيد حافظ إبراهيم .

تبقى بعد ذلك النقطة الأخيرة فى دراستنا ، وهى مدى صلاحية شعر حافظ إبراهيم وأحمد شوقى كمصدر من مصادر المؤرخ الذى يهتم بدراسة الفترة التى عاش فيها الشاعران . يقول الأستاذ أحمد أمين فى مقدمة الطبعة الأولى لديوان حافظ « ... كان فى شعره سجل للأحداث إنما يسجلها بدماء قلبه ، وأجزاء روحه ، ويصوغ منها أدباً قيماً ، يستحث النفوس ، ويدفع إلى النهضة ، سواء أضحك فى شعره أم بكى ، وأمل أم يئس ... »[٢١] . ويقول الأستاذ محمد إسماعيل كانى مقدمة الطبعة الثانية « ... فدراسة شعر حافظ ، فوق أنها دراسة للأدب العربى المتطور إلى أرق صور الجزالة والرصانة والأصالة العربية ، هى أيضاً دراسة لتاريخ طويل مظلم ، وكفاح مضن مرير لمصر وللعالم العربى أجمع فى تلك الحقبة العسرة من التاريخ ... »[٢٢] .

ونحن إذ نوافق كلاً من الأستاذين الكريمين على أن شعر حافظ كان سجلاً لأحداث عصره ، فإننا نؤكد أن هذه الحقيقة تنسحب أيضاً على شعر أحمد شوقى . بيد أننا لا نستطيع أن نوافق على أن الشعر يمكن أن يكون تسجيلاً حقيقياً للتاريخ ، شأنه فى ذلك شأن الوثائق والنصوص التاريخية التقليدية . وبمقدورنا أن نبرر عدم موافقتنا على هذا بعدة محاذير شائكة تجعل من الاعتماد على الشعر كنص تاريخى أمراً محفوفاً بالأخطار . ومن ثم فإننا نرى أن الشعر يمكن

ان يكون مصدرا للمؤرخ بشرط مراعاة هذه المحاذير . وأول هذه المحاذير أن الشاعر فى فنه الشعرى يرى الأمور والأحداث «من حيث علاقتها بعواطف الإنسان وطبيعته الأخلاقية» على حد تعبير الأستاذ أحمد أمين . وهو ما يعنى أن المؤرخ يجب أن يبحث فى الشعر عن الجانب الوجدانى والأخلاقى للحدث التاريخى ، مما قد لا يجده فى مصادره الأخرى . وثانى هذه المحاذير أن الشعر الفردى غالباً ما يكون تعبيراً عن موقف جزئى يعبر عن الشاعر فى موقعه الطبقى ، وموقفه السياسى ، واتجاهه الأخلاقى ، مما يعنى أننا لا يمكن أن نركن إلى النصوص الشعرية باعتبارها مرآة للمجتمع ككل ، وإنما يجب أن نأخذها باعتبارها أحد الملامح الجزئية التى يمكن أن تساعدنا على إعادة تصوير الماضى الذى نهتم بدراسته .

وفيما يتعلق بكل من أحمد شوقى وحافظ إبراهيم ، يجد الباحث أن شعر كل منهما كان يعبر عن عصره حقيقة ، ولكن هذا التعبير كان محكوماً بالزاوية التى يطل منها كل منهما على أحداث عصره بحكم موقعه الطبقى ، وموقفه السياسى ، واتجاهه الأخلاقى . يقول الدكتور طه حسين «... ولكن شوقى لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرثاء ، ولم يحسن ما أحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وآماله ...»[٢٣] .

ويقول الأستاذ أحمد أمين «... تركية شوقى غذتها بيئة القصور التى ولد ببابها ، وعاش فى أكنافها ، وتنفس جوها ، وتركية حافظ غلبتها حياته البائسة ، وعيشه فى أوساط الجماهير ، واندماجه فى غمار الناس يعيش عيشتهم ، ويحيا حياتهم ... فكان شوقى إذا شعر فى الترك وحروبهم والخلافة وشؤونها شعرت أنه يتحدث عن قومه .... وإذا شعر حافظ فى ذلك لم ترعصبية جنسية ، وإنما هى عصبية دينية ووطنية ...»[٢٤] .

والحقيقة أنه بقدر ما كان شعر أحمد شوقى معبراً عن الشريحة الأرستقراطية من الأتراك المتمصرين ، كان شعر حافظ تعبيراً عن الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى آنذاك . فى قصيدة لشوقى فى وصف الوقائع العثمانية اليونانية مطلعها[٢٥]:

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب
وينصر دين الله أيان تضرب

فى هذه القصيدة ، التى يخاطب شوقى فيها السلطان عبد الحميد ، يتضح موقف قطاع من الأتراك المتمصرين الذين نشأوا فى قصور الحكام ومدى ارتباطهم العاطفى بالخلافة العثمانية . والمديح الذى يكيله شوقى فى هذه القصيدة تعبير عن هذه الشريحة من شرائح المجتمع المصرى . بيد أننا يمكن أن نطمئن أيضاً إلى أن موقف الفخر بجيش الخلافة فى مواجهة اليونان كان موقفاً إسلامياً عاماً ولكنه يفخر بالترك وبسالتهم على نحو خاص :

تحدرنى من قومها الترك زينب
وتعجم فى وصف الليوث وتعرب

ومع ذلك ، فإننا نستطيع أن نعرف من هذه القصيدة ، بشكل عام ، بعض الحوادث التاريخية . فهو كشاعر انساق وراء عاطفته فشاد عالماً فنياً تبدو فيه الخلافة العثمانية قوة لا تقهر ، على حين أن الواقع التاريخى يقول لنا شيئاً مختلفاً تمام الاختلاف ، إذ كانت الدولة العثمانية قد قطعت شوطاً طويلاً فى رحلتها صوب الأفول والغروب

رويداً بنى عثمان فى طلب العلا
وهيهات لم يستبق شىء فيطلب
أفى كل آن تغرسون ونجتنى
وفى كل يوم تفتحون ونكتب ؟

هذا الموقف لشوقى يتكرر فى قصائد كثيرة منها قصيدة عن «انتصار الأتراك فى الحرب والسياسة» مطلعها :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب
ياخالد الترك جدد خالد العرب[٢٦]

وبعد انتصار مصطفى كمال سنة ١٩٢٣ م ، وإعلان إلغاء الخلافة من تركيا ونفى الخليفة كتب شوقى ينعى الخلافة ويعبر عن مشاعره ، التى كانت مشاعر كثيرين آنذاك ، إزاء هذا الحادث الجلل :[٢٧]

عادت أغانى العرس رجع نواح
ونعيت بين معالم الأفراح

وتكشف هذه القصيدة عن مدى الحزن الذى أصاب المسلمين لإلغاء الخلافة ، كما تكشف عن بعض حوادث أخرى معاصرة ، مثل محاولة الشريف حسين بن على شريف الحجاز أخذ الخلافة على الرغم من عجزه عن ذلك .

ومن ناحية أخرى كتب حافظ إبراهيم قصائد وجهها إلى الأتراك العثمانيين ، ولكنها تكشف عن موقف يختلف عن الموقف الذى اتخذه شوقى منهم ـ موقف أبناء الطبقة الوسطى من المصريين . فى قصيدة «تحية إلى الأسطول العثمانى» يقول حافظ :[٢٨] .

بالذى أجراك ياريح الخزامى
بلغى البسفور عن مصر السلاما

إذ إنه يركز فى هذه القصيدة على الأسطول وقوة سفنه ومدافعه التى تدك الحصون فتجعلها أثراً بعد عين ، ولكنه لا يتغزل فى بسالة الترك ، ولا يزعم أنهم أصحاب قوة لا يمكن أن تقهر كما فعل شوقى . بل إنه يتمنى أن يكون للمسلمين من أمراء البحر أمثال «طوجو» «وأياما» من أبطال اليابان المشهورين :

أسأل الله الذى ألهمنا
خدمة الأوطان شيخاً وغلاما
أن أرى فى البحر والبر لنا
فى الوغى أنداد (طوجو) و(أياما)

والمقارنة بين هذين الموقفين ، تؤكد صحة ماذهبنا إليه من أن الشعر الفردى يمكن أن يكون مصدراً للمؤرخ إذا ما وضع فى حسبانه طبيعة الشاعر كفنان يهتم بالناحية الوجدانية ويميل إلى خلق صيغ فنية قد تكون مغايرة للواقع أو مبالغة فيه . فضلاً عن أن الشاعر حين يكتب عن بعض الأحداث التاريخية فى زمانه ، إنما يعبر عن موقف ذاتى يستوجب منا الحذر فى التعامل معه كمصدر تاريخى . فقد أورد شوقى وحافظ كثيراً من القصائد حول أحداث تاريخية وقعت فى العصر الذى عاشا فيه ، ولكن موقف كل منهما اختلف إزاء الحدث نفسه . ولعل من المفيد أن نورد بعض أمثلة لكل من الشاعرين حول الأحداث التاريخية .

كتب أحمد شوقى عن مشروع ملنر [٢٩]:

اثن عنان القلب واسلم به
من ربرب الرمل ومن سربه

وقد رصد الخلافات التى ثارت بين المصريين حول هذا المشروع ، وكان موقفه هو الملاينة وعدم اللجوء إلى العنف والشدة :

ينال باللين الفتى بعض ما
يعجز بالشدة عن غصبه

وعن تصريح ٢٨ فبراير [٣٠]:

أعدت الراحة الكبرى لمن تعبا
وفاز بالحق من لم يأله طلبا

وفى هذه القصيدة نستطيع أن نعرف أن خلافاً نشب بين المصريين حول هذه المسألة مما جعل الشاعر يطالبهم بالاتحاد وإنكار الذات . وقد أشار إلى هذا المشروع مرة أخرى فى قصيدة ألقاها بمناسبة الذكرى السابعة عشرة لوفاة الزعيم مصطفى كامل ، وتناول فيها ما أصاب البلاد سنة ١٩٢٤ من انقسام وتشاحن وتناحر [٣١]:

إلام الخلف بينكمُ إلاما ؟
وهذى الضجة الكبرى علاما ؟
ترامیتم ، فقال الناس قوم
إلى الخذلان أمرهمُ ترامى
وكانت مصر أول من أصبتم
فلم تحص الجراح ولا الكلاما

وتكشف هذه القصيدة عن جانب من التاريخ السياسى فى مصر آنذاك ، كما تشى بالانقسام والأنانية التى وصم بها المشتغلون بالسياسة واختلافاتهم التى يسرت لأعداء الأمة أن يوطدوا لأنفسهم فيها . ولكنها فى النهاية قصيدة تعبر عن موقعه الحقيقى حين يطلب من الملك فؤاد أن يصلح الأمر :

أبا الفاروق أدركها جراحاً
أبت إلا على يدك التآما
فإنك أنت مرهم كل جرح
وإن بلغ المفاصل والعظاما

وفى قصيدة «يا شباب الديار» ومطلعها [٣٢]:

غالِ فى قيمة ابن بطرس غالى
علم الله ليس فى الحق غال

يشير إلى حوادث القلق التى اعترت العلاقة بين المسلمين والأقباط فى مصر آنذاك :

يا بنى مصر، لم أقل أمة ال
قبط فهذا تشبث بمحال
واحتيال على خيال من المج
د ودعوى من العراض الطوال
إنما نحن مسلمين وقبطا
أمة وُحدت على الأجيال

ويضيق بنا المقام ، بطبيعة الحال ، عن تتبع كافة القصائد التى أنشدها شوقى فى مناسبات تاريخية وضمنها بعض المعلومات التاريخية الحقيقية إلى جانب قيمتها كمصدر يتعرف منه المؤرخ على بعض جوانب الصورة الوجدانية . ومن ناحية أخرى تكشف قصائد شوقى عن حقيقة موقفه كمصرى من أبناء الشريحة الأرستقراطية ، وعن موقعه كربيب لأسرة محمد على (وإن كان موقفه العاطفى ينحاز إلى فرع عباس حلمى) . بيد أن ذلك لايمكن أن ينفى عنه صفته الوطنية المصرية ، فهو القائل بعد عودته من منفاه :

ويا وطنى لقيتك بعد يأس
كأنى قد لقيت بك الشبابا

وإذا كان موقعه الطبقى قد حال دون أن يكون شعره معبراً عن آلام الجماهير وآمالها ، فإن من الإسراف فى الخطأ أن نتوقع أن يكون كافة أبناء طبقات المجتمع فى اتجاه سياسى واحد .

وقد كان حافظ ، على حد تعبير الأستاذ أحمد أمين «.. يضطرب فى شعره بين التفاؤل والتشاؤم، اضطراب الأمة بين اليقظة والنوم ، والعمل والتواكل ، والإصابة والخطأ ، فهو صدى لها فى كل حركاتها ، وهو المدرس الحكيم الذى يأخذ موضوع درسه من أحداث يومه ... »[٣٣] ومن ثم كان شعر حافظ تعبيراً عن قطاع كبير من أبناء الطبقة المتوسطة المصرية . وفى الأحداث التاريخية التى حدثنا عنها فى قصائده كان موقفه تجسيداً لهذه الحقيقة . فقد كتب عن «شكوى مصر من الاحتلال »[٣٤] :

لقد كان فينا الظلم فوضى فهذبت
حواشيه حتى بات ظلماً منظما

كما كتب عن الانقلاب العثمانى الذى انتهى بخلع السلطان عبد الحميد وتولية السلطان محمد الخامس ، وأخذ يعدد فى هذه القصيدة الفعال الآثمة التى أتاها السلطان المخلوع أثناء فترة حكمه [٣٥].

لارعى الله عهدها من جدود
كيف أمسيت يابن (عبد المجيد)

وفى قصيدة فى وداع اللورد كرومر نجده يلتزم موقف راوية التاريخ المحايد ، فيذكر ماقاله خصوم كرومر ، وما ذكره أنصاره من صفات ، ويأبى أن يتخذ موقفاً ويعتذر عن هذا الموقف فى بداية قصيدته : [٣٦]

فتى الشعر هذا موطن الصدق والهدى
فلا تكذب التاريخ إن كنت منشدا

ثم يعاود اعتذاره مرة أخرى فى ثنايا القصيدة حين يقول :

ولكننى فى معرض القول شاعر
أضاف إلى التاريخ قولاً مخلداً

وها هو يكتب إلى البرنس «حسين كامل باشا» رئيس مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية يعبر عن آلام الأمة المصرية وآمالها : [٣٧]

لقد نصل الدجى فمتى تنام
أهمٌّ زار نومك أم هيام؟

ثم يقول :

هلاك الفرد منشؤه توان
وموت الشعب منشؤه انقسام
وإنا قد ونينا وانقسمنا
فلا سعى هناك ولا وئام
فساء مقامنا فى أرض مصر
وطاب لغيرنا فيها المقام

وعن حادثة دنشواى يتحدث فى رفق شديد مخاطباً الإنجليز [٣٨]:

أيها القائمون بالأمر فينا
هل نسيتم ولاءنا والودادا

والحافظ إبراهيم قصائد تعكس بعض أحداث اجتماعية فى حركة المجتمع المصرى مثل قصيدته فى الدعوة إلى إنشاء الجامعة ومطلعها :

إن كنتم تبذلون المال عن رهب
فنحن ندعوكم للبذل عن رغب [٣٩]

وقصيدته الأخرى التى يستهلها بقوله :

حياكم الله أحيوا العلم والأدبا
إن تنشروا العلم ينشر فيكم العربا [٤٠]

كما كتب مخاطبًا الخديو عباس حلمى الثانى بشأن الخلاف بين المسلمين والأقباط سنة ١٩١١ م :

كم تحت أذيال الظلام متيم
دامى الفؤاد وليله لا يعلم
مولاى أمتك الوديعة أصبحت
وعُرا المودة بينها تتفصم
نادى بها القبطى ملء لهاته
أن لاسلام وضاق فيها المسلم

ونحن إذ نقرر أن هذه الدراسة لجانب واحد من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ عند حافظ إبراهيم وأحمد شوقى تحتاج إلى دعم لدراسة الجوانب الأخرى من هذه العلاقة ، نرى أن شعر كل منهما كان مرآة صادقة تعكس أحوال العصر من زاوية بعينها . لقد كان كل من حافظ وشوقى يرصد الحوادث السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى زمانه من زاويته الخاصة التى تحكمها اعتبارات كثيرة . وإذا كان هناك آخرون يرصدون هذه الحوادث من زواياهم الخاصة ، فإن على المؤرخ الذى يهتم بهذه الفترة أن ينشد ملامح الصورة ودقائقها عند هؤلاء وأولئك جميعًا حتى يستطيع بمنهجه الاستردادى أن يعيد بناء صورة الماضى بشكل أقرب ما يكون إلى الدقة والكمال .

هوامش

(١) عن هذا الموضوع انظر : قاسم عبده قاسم وأحمد الهوارى ، الرواية التاريخية فى الأدب العربى الحديث ، دار المعارف ١٩٧٩ م .

(٢) Arthur Marwick, the Nature of History, Macmillan, Britain 1973, pp. 9-24.

(٣) حول تطور الكتابة التاريخية انظر :
Harry Elmer Barnes, A History of Historical Writing, (2nd ed.), Dover 1963.

(٤) Gordon Childe, What Happened in History, Penguin 1975, pp. 13-32.

(٥) انظر الدراسة القيمة التى قدمها الدكتور لطفى عبد الوهاب فى الإلياذة والأوديسية تحت عنوان «عالم هوميروس» ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثانى عشر – أكتوبر نوفمبر . ديسمبر ١٩٨١ م ، ص١٣ – ص٥٦ .
انظ أيضا Barnes, A History of Historical Writing, pp. 26-ff.

(٦) عفت الشرقاوى ، أدب التاريخ عند العرب ، جـ١ ، ص١٤٩ ـ ص ١٥٠

(٧) عن الاستخدام الحضارى للتاريخ عند العرب انظر : قاسم عبده قاسم ، الرؤية الحضارية للتاريخ عند العرب والمسلمين ، دار المعارف ١٩٨١ ، الفصل الأول

(٨) Norman F. Cantor, Medieval History-The Life and Death of a Civilization, (2nd. ed.), Macmilan, London 1969 - pp. 105 - 116.
انظر أيضاً :
Beowulf, M. Alexander, trans. Baltimore, Penguin, 1973.

(٩) محمد سيدكيلانى ، الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام ، لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٩ ، ص٢٠٨ ـ ص ٣٣٦ . والجدير بالذكر أن المصادر التاريخية العربية المعاصرة لفترة الحروب الصليبية تحفل بالكثير من الأشعار والقصائد التى قيلت فى مناسبات مختلفة أثناء تقلب هذه الحروب . وهو أمر لا نستطيع تعقبه بطبيعة الحال فى هذه الدراسة .

(١٠) Lewis A. M. Sumberg, La Chanson d'Antioche: Etude historique et litteraire, Paris 1968.

والجدير بالذكر أن هذه القصيدة الملحمية قد تداولها الغرب الأوروبى فى عدة روايات مختلفة ، وأيضاً فى عدة لهجات فرنسية قديمة ـ انظر مثلا :
Archives de l'Orient Latin, Tomes II, pp. 466 - 509.
حيث ترد ترجمة القطعة من أنشودة أنطاكية عثر عليها فى اللغة البروفنسالية
Fragment d'une Chanson d'Antioche en Provençal.

(١١) J. Bedier et Pierre Aubry, Les Chansons de Croisade avec leurs mélodies, Paris 1909, Hatkines reprints, 1974.

(١٢) محمد سيد كيلانى ، الحروب الصليبية وأثرها ، ص٢٠٨ ـ ص ٢١٠ .

(١٣) The Nibelungenlied, A. T. Hatto. Trans., Penguin 1975.

(١٤) اعتمدنا على «الشوقيات» فى الطبعة التى قدم لها محمد حسين هيكل والتى قسمها إلى أقسام ثلاثة : الأول فى السياسة والتاريخ والاجتماع ، والثانى فى الوصف ، والثالث فى المراثى .

(١٥) الشوقيات ، جـ٢ ، ص : ١٨ وما بعدها .

(١٦) المصدر نفسه ، ص٦٥ وما بعدها .

(١٧) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص١ ـ ص ٢٠ .

(١٨) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص ٢١ ـ ص٢٩ .

(١٩) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٢٤٤ وما بعدها .

(٢٠) ديوان حافظ إبراهيم ، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد أمين ، وأحمد الزين ، إبراهيم الأبيارى ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ م ، جـ١ ص : ٧٧ وما بعدها .

(٢١) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٨١ .

(٢٢) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٩ .

(٢٣) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٥٠ نقلاً عن مقدمة محمد إسماعيل كانى فى الطبعة الثانية .

(٢٤) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٥٦ .

(٢٥) الشوقيات ، جـ١ ، ص ٣٠ وما بعدها .

(٢٦) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٤٨ .

(٢٧) المصدر ، جـ١ ، ص١٠٦ .

(٢٨) ديوان حافظ إبراهيم ، جـ٢ ، ص : ٦٢ .

(٢٩) الشوقيات ، جـ١ ، ص : ٦٤ .

(٣٠) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص : ٦٨ .

(٣١) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص : ٢٧٤ .

(٣٢) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص : ٢٣٤ .

(٣٣) ديوان حافظ إبراهيم ، جـ١ ، ص : ٧٩ .

(٣٤) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص : ٢٥ .

(٣٥) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص : ٤٣ .

(٣٦) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص : ٢٦ .

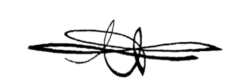
(٣٧) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص : ٥٣ .

(٣٨) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص : ٢٠ .

(٣٩) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص : ٢٦٥ .

(٤٠) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص : ٢٧٦ .

(٤١) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص : ٢٨٨ .



الواقع الاجتماعى
فى شعر حافظ وشوقى

محمد عويس محمد

يتأثر الشاعر بالواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه ، ويصدر فى شعره متأثراً بذلك ، وهو فى نفس الوقت يؤثر فى الواقع الاجتماعى بما يصدر عنه من أشعار يتلقاها أفراد المجتمع ويتأثرون بما فيها[1] . وهذا التأثير والتأثر نسبى يختلف من شاعر لآخر ، وإن كان معاصراً له على نحو ما هو ظاهر فى شعر كل من شوقى وحافظ ، إذ إنهما تعاصرا فى حياتهما إلا أنهما تباينا فى تأثيرهما وتأثرهما بالواقع الاجتماعى الذى عاشا فيه . ومن ثم كان الفرق بيّنا فى رؤية كل منهما لصورة مصر والواقع الاجتماعى للمصريين فى مطلع القرن العشرين ، وطرح الحلول لما يعانى منه المجتمع من صنوف الأمراض الاجتماعية . إن الفرق بين رؤية كل منهما لمصر والواقع المصرى حدد موقف كل منهما من الواقع الاجتماعى فى وجدانهما كما عبرا عنه فى أشعارهما .

والدارس للشوقيات يحس بأن رؤية أمير الشعراء لمصر وواقعها الاجتماعى ، إنما هى رؤية مصر التاريخ بما وقع فيه من أحداث عبر قرون طويلة ، ومن ثم جاءت هذه الصورة ممهورة بتوقيعات فرعونية ويونانية وبطلمية وقبطية وإسلامية وعربية وعثمانية [2]. إنها صورة الوجدان والكيان المعنوى أكثر من صورة المكان وتبعيته أو استقلاله . ولعل هذا ما يجعلنا ونحن نقرأ شعره بحثاً عن الواقع الاجتماعى ، نحس بالتركيز على بناء الوجدان والكيان المعنوى كحل للمشكلة المصرية بالعلم والأخلاق [3].

أما شاعر النيل فإن رؤيته لمصر تبدو من خلال ثلاثة أطر : إطار خاص وإطار عام وإطار أعم . أما الإطار الخاص فهو أرض الكنانة وغالباً ما يعنى بها أرض وادى النيل ـ مصر والسودان[4] . أما الإطار العام فهو مصر فى ظل الخلافة العثمانية[5] ، ثم يأتى الإطار الثالث الأعم وهو مصر الإسلامية فى إطار عالم إسلامى كبير[6] . وهذه الأطر جعلت قارىء شعره يحس بأنه يعنى بالمكان وانتماءاته المعاصرة ، ومن ثم رأى أن حل المشكلة المصرية إنما يقوم على فهم طبيعة مشاكل المكان وحلها ، ومن ثم كان تركيزه على كشف عيوب الحياة المصرية السياسية والاجتماعية ، فتوقف طويلاً عند فرقة الرأى بين القادة،والاستسلام والخضوع للمستعمر وأدواته ، وهو لم يغفل أهمية العلم فى هذا الصدد ، لكنه كان ينظر إلى العلم فى إطار الواقع ، أى فى إطار مصر والمصريين ككل .

إننا نحس فى الشوقيات حين يعرض صاحبها للواقع الاجتماعى أننا أمام كيان ثابت ثبوت التاريخ ، أما عند شاعر النيل فإن هذا الكيان متحرك ، غير أنه أصيب بغفوة أوقفت هذه الحركة ، والشاعر يريد أن يبعث فى هذا الكيان روح اليقظة . ولعل الاختلاف بين الشاعرين كان من وراء هذه الفروق ، ذلك أن شاعر النيل ينطلق فى حديثه عن الواقع الاجتماعى وكأنه يتحدث بلسان مصر متأثراً بمعاناته ومعاناة شعبها[7] ، ففى شعره نحس نبض هذا الشعب وواقعه الاجتماعى ، يصوره لنا رجل من أبناء الشعب شاءت الأقدار أن

يعيش كادحا مكافحاً طوال حياته ، لم ينعم بحياة مستقرة مترفة ، ومن هنا شكلت هذه المعاناة أحاسيسه وصوره فجاءت معبرة عن الواقع الاجتماعى ، وما كان عليه أبناء الشعب من فرقة ، فإذا بنا أمام حركة مستمرة لنبضات شعب مصر.

أما أمير الشعراء فإن ما نعم به من حياة مترفة مستقرة جعل نبض مصر عنده هادئاً إلى حد ما ، ولعله من أجل هذا كان يرى مصر بصورة التاريخ ووثائقه ، ويخاطب فى المصريين عقولهم أكثر من التركيز على الوجدان وإثارته ، ومن ثم كان الحل عنده حلا هادئا ، يتمثل فى مطلبين أساسيين: العلم والأخلاق ، وهما مطلبان يقوّمان العقل والروح ، أما حافظ فكان ينشد الحل فى عمق الكيان الشعبى ككل ، وكان يريد أن يهز هذا الكيان هزة توقظه من ثباته ، وتحركه حركة دائبة تناسب حجمه فى عمق تاريخ الإنسانية . إن رؤية شوقى أقرب ما تكون إلى رؤية الرجل «الديبلوماسى» الرسمى وما تتسم به من نزعة رسمية هادئة وتقريرية ، أما حافظ فإن رؤيته رؤية «الصحفى» الذى اتخذ من قلمه وسيلة لاستثارة همة أبناء وطنه.

بين الديبلوماسى والصحفى :

والدارس لشعر شوقى يجده قد تضمن ما يمكن وصفه بتقرير اجتماعى رسمى ، فهو يحارب انقسام الرأى ويرفض ذهاب الرأى ، ويدعو للمواساة، ويتحدث عن ارتفاع الأسعار، وينقد بعض الظواهر الاجتماعية ، ويدلى بدلوه فى حياتنا المضطربة فى تلك الفترة الخصبة من تاريخنا .

ولذلك التزم شوقى الحيطة حين حاول أن يعرض لأمراض المجتمع المصرى ، فهو لم يعايشها ولم يتأثر بها ، ولكنه أعطى ما استطاع والتزم بقضايا مجتمعه ولم يهرب منها ، وحسبنا هذا كله منه وحسبه أن أعطى ما فى مكنته .

وأزعم أن حديثه إلى بعض المهن والطوائف ـ والذى لم نجد شبيهه عند حافظ ـ قد يكون إيحاءً نفسياً للشاعر أن يشارك فى مسيرة مجتمعه ، حتى لو نادى بعض المهن والطوائف ونصحها وأخلص فى الإرشاد لها . فشوقى قد تحدث إلى العمال على سبيل المثال فى قوله :

أيها العمال أفنوا الـ
ـعمر كدًّا واكتسابا
واعمروا الأرض فلولا
سعيكم أمست يَبابا
أتقنوا الصنعة حتى
أخذوا الخلد اغتصابا
إن للمتقن عند الله والناس ثوابا
أتقنوا يحببكم الـلـ
ـه ويرفعكم جنابا

أرضيتم أن ترى (مصر) من الفنّ خرابا
بعد ما كانت سماء
للصناعات وغابا[٨]

فهو ينصح العمال بالعمل وإتقانه حتى لا تتأخر مسيرة مصر ، وحتى لا تتعطل عن المجد الذى كانت عليه فى التاريخ الماضى .

ويتجه إلى طائفة أخرى هى المعلمين ، وعلى عكس الطائفة الأولى لا يدعوهم إلى العمل فهم يعملون ويكدّون فعلاً ، وإنما يتجه إلى تحيتهم وتقديرهم ورفع روحهم المعنوية ، يقول فى المعلم :

قم للمعلم وفه التبجيلا
كاد المعلم أن يكون رسولا
أعلمت أشرف ، أو أجلّ من الذى
يبنى وينشىء أنفساً وعقولا ؟[٩]

ثم يمضى ناصحا من أجل تقدم مصر حيث يقول لهم :

ربوا على الإنصاف فتيان الحمى
تجدوهمُ كهف الحقوق كهولا
فهو الذى يبنى الطباع قويمة
وهو الذى يبنى النفوس عدولا
ويقيم منطق كل أعوج منطق
ويريه رأياً فى الأمور أصيلا[١٠]

ونحن نرى هنا أن اتجاه شوقى للمعلم وحديثه معه ينبع أساساً من محاولة شوقى الولوج إلى مجتمع الشعب ، والانصراف عن سمته ورسميته فى القصر . فهو حديث طيب نعم ، ولكنه يبقى دائماً مجرد نصح إلى طائفة من الشعب ، وتلك هى المشاركة السلبية التى حرص عليها شوقى أحياناً . وانظر إلى طائفة أخرى يحدثهم هنا وهم القضاة :

مصر بنت لقضائها
ركناً على النجم ارتفع
فيه احتمى استقلالها
وبه تحصّن وامتنع
فليهنها وليهننا
أن القضاء به اضطلع
الله صان رجاله
مما يدنّس أو يضع[١١]

وكان شوقى قد نظم القصيدة بمناسبة تبرئة القضاء للأستاذ مرقص فهمى، حين حرم من الاشتغال بالمحاماة ، من تهمة نسبت إليه.

ويطول المقام لو تتبعنا الطوائف والمهن والوظائف التى تحدث إليها شوقى حديثه الرسمى . ويمكننا أن نشير إلى حديثه عن مهنة الصحفى ،

تلك المهنة البالغة الخطورة ، يقول شوقى فيها والوطن جريح ، والشعب مكبل والحرية مذبوحة :

فيافتية الصحف صبراً إذا
نبا الرزق فيها بكم واختلف
فإن السعادة غير الظهو
ر وغير الثراء وغير الترف
ولكنها فى نواحى الضمير
إذا هو باللؤم لم يكتنف
خذوا القصد واقتنعوا بالكفا
ف وخلوا الفضول يغلها السرف[١٢]

تدور الصحفى أن يقنع بالكفاف ، وليست السعادة فى الثراء والظهور والترف ولكنها فى إرضاء الضمير والعفاف عن الحرام . هو يختلف كثيرا جدا عن حافظ حين ينادى نائحاً على الصحافة باحثاً عن الحرية الحقيقية يقول :

مالى أنوح على الصحافة جازعا
ماذا ألمَّ بها وماذا أحدقا
قصُّوا حواشيها وظنوا أنهم
امنوا صواعقها فكانت أصعقا
وأتوا بحاذقهم يكيد لها بما
يثنى عزائمها فكانت أحْذقا[١٣]

فرق بين الأسلوبين ؛ فأولهما هادىء ، كأنه يتحدث من شرفة القصر يوصى الرعية من شباب الصحفيين أن يعفوا ، وأن يقتصدوا ، والآخر ثائر يصرخ نائحا على باب حرية الصحافة . ومهما كانت المكائد التى تدبر ، ومهما كان المنافقون من الصحفيين غير الوطنيين فإن الصحافة المصرية بما فيها من ثوار «أحذق وأصعق» على حد تعبير حافظ نفسه .

قدم شوقى نفسه ـ إذن ـ إلى المجتمع المصرى من خلال حديثه إلى الطوائف والمهن التى اختارها هو وكان له ما أراد ، ودخل إلى الحياة الاجتماعية ببطاقة دخول ، فى حين كان حافظ لا يحتاج لمثل هذه البطاقة ، بل وجد نفسه فجأة ـ وحين نطق الشعر ـ يتحدث إلى مجتمعه ويعبر عنه .

المطالبة بالإصلاح :

وطالب شوقى بالإصلاح ودعا إلى تقدم مصر ، نظراً للحال السيئة التى كان عليها واقع مجتمعه . فهو ينعى على مصر فساد الزراعة والصناعة وسوء التجارة ، وحتى فى ميدان النبوغ فقد خلا الميدان من عالم نابه يشد إليه الناس ، ويعطى مصر عطاء يعوّضها عن هذا التأخر :

فاض الزمان من النبوغ فهل فتى
غَمَرَ الزمان بعلمه وبيانه ؟
أين التجارة وهى مضمار الغنى ؟
أين الصناعة وهى وجه عنانه ؟
أين الجواد على العلوم بماله ؟
أين المشارك مصر فى هذانه ؟
أين الزراعة فى جنان تحتكم
كخمائل الفردوس أو كجنانه[١٤]

إنه يستنفر همة أولئك الذين انصرفوا عن التفكير فى تقدّم مصر ، ويرى أن تأخرها كان للأسباب التى أوردها فى قصيدته ؛ فهناك تأخر فى كل الميادين ، حتى العلم نفسه لم نجد فى ميدانه واحداً يقدم عطاء لمصر ، تتخطى به هذه المسافة الشاسعة بينها وبين الدول المتقدمة .

أما عن الإصلاح عند حافظ فإنه يكون بالبناء الديمقراطى فيجب أن تكون هناك شورى ، ويختار العميد البريطانى وزراء أكفاء ... ويعمل على تحديد حدود دولتنا ، وألا يترك أزمة الأموال وهى فى أيدى اليهود تلهو بها . يقول حافظ موضحاً أسباب التقدم والإصلاح ، كما يراها فى رسالته فى استقبال السير غورست :

إذا استوزرت فاستوزر علينا
فتى (كالفضل) أو (كابن العميد)
ولا تشقل مطاه بمستشار
يحيد به عن القصد الحميد
وفى الشورى بنا دَاء عهيد
قد استعصى على الطب العهيد[١٥]

ولنتامل هذه اللقطة البالغة الحصافة من شاعر ثائر ينتسب إلى الشعب ، حين يتعمق المعانى وينفذ من عمق الأشياء ، ويرى أن الشورى بوضعها الحالى شيوخ ينتظرون الموت ، وأن الشورى الحقيقية أبعد ما تكون عن مصر :

شيوخ كلما همت بامر
زأرتم دونه زأر الأسود
لحى بيضاء يوم الرأى هانت
على حمر الملابس والخدود
أترضى أن يقال ـ وانت حر ـ
بأنك قين هاتيك القيود[١٦]

ويواصل الشاعر رصد ظواهر الأمور ، ولا يكتفى ببيان مواضع القصور ، وإنما يضع الحلول المقترحة أيضاً . وهو ذكى فى سؤاله الأخير للمعتمد البريطانى ، حتى يتخلص من مجلس شورى عتيق لا يفعل شيئاً سوى الصمت . يقول له أيضاً واصفا أساس الإصلاح :

وأشركنا مع الأخيار منكم
إذا جلسوا لإيقام الحدود (17)

ثم يدعو إلى بناء الجامعة كشرط للإصلاح :

وأسعدنا بجامعة وشيِّد
لنا من مَجْد دَوْلتك المشيد

وإن أنعمت بالإصلاح فابدأ
بتلك فإنها بيت القصيد (18)

ثم يختم تقريره الشعبى بأن الناس فى مصر يشكون مما يعرض لهم من طغيان وظلم وفساد ، فلا حياة إذن بدون إصلاح ، وهل حظ مصر أن يتخطفها الأعداء على طول تاريخها ، إننا لن نستمر أبداً بهذه الطريقة التى أفسدت علينا حياتنا وتاريخنا فكلنا أصبح يبكى :

إذا ما ناح فى (أسوان) بائٍ
سمعت أنين شاك فى (رشيد)

جميع الناس فى البلوى سواء
بأدنى الثغر أو أعلى الصعيد

تدارك أمة بالشرق أمست
على الأيام عاثرة الجدود (19)

ولم ينس شوقى أن يعرض لمبدأ الشورى لكنه مر عليه مروراً عابرا ، واكتفى أن يقول إن الشورى مبدأ طيب يجب أن يوجد ، وهو موجود ، ويعمل به الملك المعظم الذى كان يحكم مصر آنذاك ، وقدم شوقى بين يديه هذه القصيدة ، فيتحدث عن سيرة الخلفاء الراشدين التى هى سيرة الخليفة السلطان محمد الخامس :

بنيت على الشورى كصالح حكمهم
وعلى حياة الرأى واستقلاله

شر الحكومة أن يساس بواحد
فى الملك أقوام عداد رماله (20)

لكنها ليست الشورى التى تحدث عنها حافظ ، ناقداً مجلس الشيوخ ذوى اللحى البيضاء الذين يصمتون ولا ينتظرون غير الموت . أما شوقى فهو هنا محافظ متزن يمثل كما قلنا وجهة النظر الرسمية .

ويرى شوقى أن فساد حالنا هو اتخاذ الهوى حكماً ، لأن من شأنه تدمير الحضارة وإرهاق الشعب والتأخر والجهل . يقول شوقى :

إذا رأيت الهوى فى أمة حكما
فاحكم هنالك أن العقل قد ذهبا

وعرض حافظ لظاهرة النفاق وعدّها مرضاً أصاب المجتمع ، نتيجة للشعور بالخوف الذى ولّده الفزع من الاستعمار ، كنتيجة طبيعية للاحتلال. والنفاق مرض إذا تحكم فى مجتمع أفسده وذهبت جهود المصلحين فيه سدى ، لذا يفرح حافظ حين يكشف عن بعض المنافقين الذين تدخلوا بينه وبين الإمام محمد عبده. يقول :

قل لجمع المنافقين ومنهم
خص بالقول عبد أم الحباب

إن نفس الإمام فوق مناهم
ما تمنوا وإننى غير صابى (21)

وشوقى يقدم لنا نموذجاً آخر من المنافقين السياسيين ، هؤلاء الذين كالوا المدح للمستعمر الغاصب فأذلّوا مكانتهم ، وراحت سطوتهم ، وكانت سقطتهم . يقول شوقى :

غمرت القوم إطراءً وحمدا
وهم غمروك بالنعم الجسام

رأوا بالأمس أنفك فى الثريا
فكيف اليوم أصبح فى الرغام

لهجت بالاحتلال وما أتاه
وجرحك منه لو أحسست دامى

وما أعناه عمن قال فيه
وما أغناك عن هذا الترامى

فهلا قلت للشبان قولا
يليق بحافل الماضى الهمام (22)

والنفاق بلية كبرى ، إذا استشرى فى أمة فسدت أخلاقها وذهبت ريحها ، وشوقى يظهر لنا أن النفاق قد وصل إلى الوزراء والباشوات ، فما بالنا بصغار المواطنين الذين يتخذون من هؤلاء قدوة لهم ومثلاً يحتذى ، إذ خطر النفاق فى رأى شوقى أنه يدمر الحياة الاجتماعية ؛ فهذا رياض قد كان مكانه فوق الثريا فأضحى الآن بعد نفاقه تحت التراب . وعرَضَ حافظ لظاهرة التخلف الاجتماعى وما نتج عنها من تقهقر فى جميع المجالات فهو يقول :

وأقوامنا فى الشرق قد طال نومهم
وما كان نوم الشعر بالمتوقع

فحتى الشعر قد أصابه ما أصاب حياتنا وجميع ميادينها. ثم يقول :

عزيز عليه يابنى الشرق أن ترى
كواكبه فى أفقه غير طلع

وأعلامه من فوقه غير خفّق
وأقلامه من تحتها غير شُرَّع (23)

فصدى التخلف قد امتد إلى العلم والثقافة وعلاج هذا الأمر أن يستيقظ الشعب ويحقق ما فات من أمجاد ، شريطة أن نعى أننا قد نمنا أكثر من اللازم ، ويجب أن نستيقظ ، وهناك الأمل فى الحكام مهما كانوا بعيدين عن الشعب ، فإن حافظ يرى :

(أبا فاروق) خذ بيد الامانى
وحققها على رغم الخصيم
أفقنا بعد نوم فوق نوم
على نوم كأصحاب الرقيم
وأصبحنا بحرك فى نهوض
يكافىء نهضة النبت الجميم[٢٤]

وشوقى يرى أن علة تأخرنا فى غياب العلم :

الجهل لايلد الحياة مواتهُ
إلّا كمّا تلد الرِّمام الدودا
لم يخل من صور الحياة وإنما
أخطاه عنصرها فمات وليدا[٢٥]

فنحن أبناء الجهل لأن الجهل يولد الموت ، وهذا هو سر تأخرنا . وقد ارتفع صوت شوقى كثيراً يطالب بالعلم ، وراح مع صاحبه حافظ يطالبان كذلك بالجامعة المصرية . ولكن صورة التخلف المقرونة بالأسى لم يستطع قلم شاعر أن ينقلها لنا كما كانت . ذلك أن المجتمع المصرى المطحون كانت معظم فئاته تحت مستوى الفقر نفسه ، ولم تزد محاولات نقل الصورة الواقعية للفقر عن مجرد التعاطف مع المنكوبين فى المصائب والملمات ؛ ففى حريق ميت غمر يقول حافظ عارضاً صورة المنكوبين :

أكلت دورهم فلما استقلت
لم تغادر صغارهم والكبارا
أخرجتهم من الديار عراة
حذر الموت يطلبون الفرارا
يلبسون الظلام حتى إذا ما
أقبل الصبح يلبسون النهارا
حُلّة لا تقيهم البَرْد والحرْ
رَ ولا عنهم ترد الغبارا[٢٦]

هذه صورة مأساوية لأناس يلبسون الظلام فى الليل ، ويلبسون النهار فى الصباح ، ولا شىء يسترهم حتى عن الغبار . ومثل هذه الكارثة لا تدعو حافظاً إلى التوجه إلى الحكومة بتوفير إعانة عاجلة ، أو بناء بيوت غير التى احترقت ، لأنه من المستحيل أن يجدوا مكاناً بعد ذلك يتجه حافظ إلى الموسرين من الشعب :

أيها النافلون فى حلل الوشـ
ـى يجرون الذيول افتخارا
إن فوق العراء قوماً جياعاً
يتوارون ذلة وانكسارا
أيهذا السجين لا يمنع السجن
كريماً من أن يقيل العثارا[٢٧]

وهو لا يستطيع إلا أن ينتقد الأغنياء ، ولا ينتقد مثلاً الوضع الطبقى للشعب الذى سمح بوجود أغنياء جداً وفقراء أشد من الفقر نفسه . إن الشاعر يلج من هذه المناسبة المعتمة لينقد ظاهرة الإسراف فى الأفراح ، وهى التى تعانى منها المجتمعات النامية مثل مجتمعنا . إنها المظاهر الكاذبة التى تسيطر علينا فتحيل حياتنا إلى جحيم ، بدلاً من نعيم الذى أعطاه الله لنا فى وطننا . يقول حافظ :

قد شهدنا بالأمس فى مصر عرسا
ملأ العين والفؤاد ابتهارا
سال فيه النضار حتى حسبنا
أن ذاك الفناء يجرى نضارا
بات فيه المنعّمون بليل
أخجل الصبح حسنه فتوارى
يكتسون السرور طوراً وطورا
فى يد الكأس يخلعون الوقارا[٢٨]

حافظ يقدم لنا نموذج الفقر المدقع لهؤلاء الذين يعيشون على هامش الحياة لا يلبسون شيئاً لأنهم لا يملكون إلا ثوباً وبيتا أكلتهما النيران فى الحريق ، وطائفة أخرى تحيا فى نفس المكان يسيل الذهب فى ليلة عرس يبدو معه العرس منجماً للذهب، ولا يقطع سرور الأغنياء وفرحهم صوت الصياح الآتى من الناحية الأخرى :

وسمعنا فى (ميت غمر) صياحا
ملأ البر ضجة والبحارا
جل من قسم الحظوظ فهذا
يتغنى وذاك يبكى الديارا
رب ليل فى الدهر قد ضم نحسا
وسعودا وعسرة ويسارا[٢٩]

إن الأمر عند حافظ يرجع إلى «من قسم الحظوظ» وحسبه أن قال ما قال . ويتوقف شوقى أمام مثل هذا الحريق ويرسم صورة مروعة للمأساة ، برع فيها شوقى ، ولكن الشاعر يبقى دائماً خارج الصورة :

مازلت أسمع بالشقاء رواية
حتى رأيت بك الشقاء مصوّرا
فعل الزمان بشمل أهلك فعله
ببنى أمية ، أو قرابة جعفرا
بالأمس قد سكنوا الديار ، فأصبحوا
لا ينظرون ولا مساكنهم ترى[٣٠]

فهو يرسم صورة الشقاء «الفنية» تلك التى يهتم بها الفنانون ، أما الشقاء الواقعى المر الذى يؤثر فى الوجدان فقد قدّمه حافظ . بل إن دعوته من أجل التبرع ، لإنقاذ المنكوبين ، دعوة هادئة غير دعوة

حافظ الذى كان يقارن بين الموسرين والفقراء الذى ناخوا تحت السماء . يقول شوقى :

فتحوا اكتتابا للإعانة فاكتتب
بـالصبر فـهـو بمالهم لا يشترى
إن لم تكن للبائسين فمن لهم ؟
أو لم تكن للاجئين فمن تُرى[٣١]

فهو أشبه بمن يصور بياناً بلغة رسمية ألفاظها جافة (فتحوا اكتتابا ـ فاكتتب) وشوقى لا يلام فى هذا فما جرّب الفقر ولا عايش الفقراء بل إنه يتحدث فيما أظن حين سمع بالمصيبة مجرد سمع . والذين ينقلون إلى شوقى هم الذين ينقلون إلى الأمراء والباشوات مثل هذه الأخبار ، فاترة هادئة خالية من الانفعال المر والحزن الأصيل فى قلب أفراد الشعب .

ومن الظواهر الاجتماعية التى تحتاج إلى وقفة عند الشاعرين ظاهرة اختلاف الآراء ، وانقسام الأحزاب واختلاف المسيحيين والمسلمين . ولنر رأى كل من الشاعرين فى هذه الأحداث . يقول شوقى مصوِّراً آثار هذا الانقسام على حياتنا :

إلام الخلف بـيـنـكـم إلاما ؟
وهذى الضجة الكبري علاما ؟
تـراميتم ، فـقـال الـنـاس قومٌ
إلى الخذلان أمـرهـو تـرامى
تـبـاغـيـتم كأنكمو خلايا
من السرطان لا تجد الضماما[٣٢]

ثم يقول هل يحق لنا مثل هذا الاختلاف والعدو جاثم فوق صدورنا والطائرات من فوقنا ، وجيوشه فوق أرضنا ولم نستطع أن نقاومه أو نصده فنالنا مزيد من الهوان والذل والصمت المطبق :

أرى طـيـارهـم أوفى عـلـيـنـا
وحـلّق فوق أرؤسـنـا وحـاما
وأنظر جيشهم من نصف قرن
على أبصـارنـا ضرب الخياما
ونـلـقى الجو صـاعـقـة ورعـدا
إذا قصر الـدوبارة فيه غاما
إذا انـفـجـرت علينا الخيل منه
ركبنا الصمت ، أو قدنا الكلاما
فـأبـنـا بـالـتـخـاذل والتلاحى
وآب بما ابتغى منا وراما[٣٣]

إن هذا الاختلاف سوف يفضى بنا إلى حال أسوأ مما نعيش عليه الآن ولن نتقدم خطوة واحدة ما دام فينا مثل هذا المرض القاتل . على حين يصرخ حافظ كعادته حين يستشعر فداحة الخطر وهو يرى أن الاختلاف قد ينهى الأمل فى الحرية والحياة والمستقبل . يقول حافظ :

يـا أيها الشعب الكريم تماسكوا
وخـذوا أموركـم بـغير تـوانى
مالى أذكركم وتلك ربوعكم
مرعى النهى ومنابت الشجعان[٣٤]

وبعد أن ينصحهم كثيراً ، ويصف حياتهم التى أضحت خراباً بفعل الانقسام الذى أضاع قوتنا ، يشير الشاعر إلى فضل الاتحاد :

ودعوا التقاطع فى المذاهب بينكم
إن الـتـقـاطـع آيـة الخذلان
وتسـابـقـوا للباقيات وأظهروا
لـلـعـالمين دفـائن الأذهـان
وتعانقوا بعد الندى كخمائل
يحلو بهن تعانق الأغصان[٣٥]

ومن الانقسامات الخطيرة ظهور بوادر الفتنة الطائفية . فيقف حافظ متصدياً لمثل هذه الكارثة التى تتهدد الوطن ، فتهدد طاقاته وتستنفد إمكاناته ، فى صراع لا غالب فيه ولا مغلوب ، لأن الجميع أولاً وأخيراً مصريون ، يجمعهم بلد واحد ونيل واحد وعرف وتقاليد واحدة . وحافظ يرجع أمر الفتنة الطائفية إلى أسباب ، أهمها عدم الفهم الصحيح للأديان من جانب المتعصبين من الطرفين الإسلامى والمسيحى ، كذلك الوهم الذى نشره المستعمر فسيطر على عقول الأغبياء والمتعلمين على حد سواء . والشاعر يلقى المسئولية على المتعلمين الذين سكتوا حين اشتعلت الفتنة وقصروا عن إخمادها وتلافى أسبابها ، ثم يتصدى للحل مؤدياً دور الشاعر الرائد الذى لا يترك مثل هذه المصيبة تعصف بالمجتمع وتعوق تطوره . وانظر إلى مثل هذه المعانى فى قوله :

مولاى أمتك الوديعة أصبحت
وعُرا المودة بينها تتفصّم
نـادى بها القبطى مـلء لهاته
أن لاسلام وضـاق فيها المسلم
فهموا من الأديان مالايرتضى
دين ولا يرضى به من يـفـهم
ماذا دها قبطيَّ مصر فصده
عن ود مسلمها ، وماذا ينقم
وعلام يخشى المسلمين وكيدهم
والمسـلـمون عـن المكـايد نوّم
قـد ضمّنا ألم الحياة وكلنا
يشكو ، فنحن على السواء وأنتم
إلى ضمين المسلمين جـمـيـعـهم
أن يخلصوا لكم إذا أخلصتم[٣٦]

أما شوقى فإنه يرى أن الأديان جميعا للديان الواحد :

قل إذا خاطبت غير المسلمين
لكم دين رضيتم ولى دين
جل للديان منهم شانه
إنه أولى بهم سبحانه[37]

ولم يتحرك شوقى نحو الأزمة تحرك الشاعر الواعى إلا حين قتل بطرس غالى باشا برصاصة من يد إبراهيم الوردانى فى سنة ١٩١٠ ، عندها هاجت النفوس واستاء كثير من الأقباط لوقوع الجريمة على زعيم ووزير قبطى ، فقال فى ذلك قصيدة أولها :

بنى القبط إخوان الدهور ، رويدكم
هبوه يسوعاً فى البرية ثانيا

وهو يرى أن هذا الشقاق لن يكون فيه سوى الاحزان بين ميت وناعٍ ويدعو إلى طى صفحة الجفاء ونبذ أسباب الخلاف . والأمل عند شوقى كبير أن يستطيع الفريقان أن يتخلصا من مثل هذه الخلافات ، لينسوا مسألة قتل بطرس . فالقتل معروف منذ أول الخليقة :

نبيد كما بادت قبائل قبلنا
ويبقى الإمام اثنين : ميتاً وناعيا

تعالوا عسى نطوى الجفاء وعهده
وننبذ أسباب الشقاق نواحيا

ألم تك (مصرٌ) مهدنا ثم لحدنا
وبينهما كانت لكل معانيا

ألم نك من قبل (المسيح ابن مريم)
(وموسى) و (طه) نعبد النيل جاريا

وما زال منكم أهل ود ورحمه
وفى المسلمين الخير مازال باقيا

فلا يثنكم عن ذمة قتل (بطرس)
فقدماً عرفنا القتل فى الناس فاشيا[38]

لم يكن الخلاف بين المسلمين والمسيحيين فقط بل تعداه إلى الأحزاب ، وإلى طوائف الشعب ، وكان العصر عصر الفرقة ، إذ اهتزت فيه التقاليد والقيم وتعرضت مصر لأبشع الأعداء ، الإنجليز والقصر والأمراء الذين تخلوا عن مصريتهم وفقدوا هويتهم ، وحافظ يرى كل ذلك فلا يملك إلا أن ينادى على الجميع بالاتحاد :

أساء بعض الناس فى بعضهم
ظناً وقد أمسوا وقد أصبحوا

فانتهزت أعداؤنا نهزة
فينا وما كانت لهم تسنح

فالرأى كل الرأى أن تُجمِعُوا
فإنما إجماعكم أرجح

وكل من يطمع فى صدعكم
فإنه فى صخرة ينطح

أخشى اذا استكثرتمُ بينكم
من قادة الآراء أن تفضحوا

فلتقصدوا ما اسطعتمُ فيهمُ
فإنما فى القلة المنجح[39]

إن اختلاف الآراء فى المجتمعات الراقية لا يفسد للود قضية لكنه فى مصر ، فى المجتمع المتخلف يتحذلق المتحذلقون ويفترى المنافقون ، وكل يذهب برأيه فتضيع جهودنا هباء ولا يكون هناك إصلاح أو تقدم ، وإنما فرقة واختلاف وانقسام لا نحصد من ورائه سوى الأشواك والأحزان . إن حافظاً بعد أن يتوجه للناس كافة ، يتوجه هنا إلى الأحزاب وإلى القصر كى يتفق الجميع على رأى واحد وعمل واحد :

(فيا قصر الدوبارة) لست أدرى
أحرب فى جرابك أم سلام

أجبنا هل يراد بنا وراء
فنقضى أم يراد بنا أمام

ويا حزب اليمين إليك عنّا
لقد طاشت نبالك والسهام

ويا حزب الشمال عليك منّا
ومن أبناء نجدتك السلام[40]

ومن الظواهر الاجتماعية التى تعرّض لها حافظ ثورة المرأة المصرية على التقليد واستعدادها لأن تأخذ دورها فى معركة الحضارة والتمدين المصرى . وحافظ هنا فى هذه الأبيات يحيى بنات النيل اللائى نفضن عنهن غبار التقاليد وغرس ثمار العمل المضنى جنباً إلى جنب بجوار الرجال :

يقولون نصف الناس فى الشرق عاطل
نساء قضين العمر فى الحجرات

وهذى بنات النيل يعملن للنهى
ويغرسن غرساً دانى الثمرات

ويذكر دورهن فى ثورة ١٩١٩ حين ثرن ثورتهن وتصدى لهن جنود الاحتلال فلم يتفرقن لكنهن ثبتن . ويذكر حافظ بكل الفخر هذه الصفحة فى تاريخ الحركة النسائية المصرية، بل يؤكد أن الرجال تعلموا منهن كيف يكون الثبات ، يقول :

وقفتن فى وجه الخميس مدججا
وكنتن بالإيمان معتصمات

تَعَلّم منكنّ الرجال فأصبحوا
على غمرات الموت أهل ثبات

(صفيةُ) قادتكن للمجد والعلا
كما كان (سَعْدٌ) قائد السروات[41]

وشوقى يقر بأن مصر تجدد نفسها حين يخرج نساؤها عن العرف السائد

فلا يحبسن داخل قمقم الحجاب ويدعن المستقبل مسئولية الرجل وحده . إن النساء هنا قد أخذن حقوقهن وتلك خطوة جريئة يمجدها شوقى وينفعل معها لأن التطور فى الحياة الاجتماعية المصرية ينبئ بالخير الكثير :

مصرٌ تجدد مجدهـــــــا
بنسائها المتجددات
النافرات من الجمو
د ، كأنه شبح الممات
هل بينهن جوامداً
فرق وبين المومياتِ ؟
لما حَضَنّ لنا القضية كنّ خير الحاضنات
غذينها فى مهدها
بلبانهن الطاهرات
وسبقن فيها المُعْلَمين إلى الكريهة معلمات
يَنْفُثْن ، فى الفتيان من
رُوح الشجاعة والثبات[٤٢]

وعبر كل من شوقى وحافظ عن بعض الظواهر الاجتماعية فى شعرهما وعرضا لبعض أوجه الحياة الاجتماعية المختلفة ، بل إن حافظاً تحدث عن حالة الفلاح المصرى وغنّى بتمجيد من يولى الفلاح مثل هذه العناية التى أولاها له السلطان حسين كامل . يقول :

(أبا الفلاح) كم لك من أيادٍ
على ما فيك من كرم تدلّ
وآلاء وإن أطنبتُ فيها
وفى أوصافها فأنا المقلّ
عُنِيتَ بحالة الفلاح حتى
تهيّب أن يزور الأرض مَحْلُ
وكيف يزور أرضاً سرت فيها
وأنت الغيث لم يُمسكهُ بُخْلُ[٤٣]

ويبدو أن حسين كامل (باشا) كان مهتما بحال الفلاح فقد ناداه فى قصيدة أخرى بأبى الفلاح . وحافظ بهذا لم يترك جانبا مضيئا من جوانب حياتنا الاجتماعية إلا وألقى الضوء عليه . يقول فى قصيدة أخرى :

أبا الفلاح إن الأمر فوضى
وجهل الشعب والفوضى لزام[٤٤]

وعرض شوقى فى نفس هذا الإطار ، ولكن من زاوية أعلى ، إنها محصول القطن الذى يهتم به الفلاح وتهتم به الدولة . وهو يرى أن الاعتماد على محصول واحد خطر اقتصادى يهدد مجتمعنا :

ألذا أصاب القطن كاسد سوقه
فنا على ساق إلى أثمانه ؟
يا من لشعب رزؤه فى ماله
أنساه ذكر مصابه بكيانه ؟[٤٥]

لقد ارتبط المجتمع بمحصول القطن ارتباطاً خطيرا ، ترى دلالته فى كلمات شوقى التى يعلن فيها أن كساد القطن ليس بالضرورة كساداً لأحوالنا كلها :

الملك كان ، ولم يكن قطنٌ ، فلم
يغلب أبوَّتُنا على عُمرانه
بالقطن لم يرفعْ قواعدَ مُلْكه
فرعونُ ، والهرمان من بنيانه
لكن بأوّلِ زارع نقض الثّرى
بذكائه ، وأثاره ببنانه

إن شوقى يهتم بالناحية الخارجية للظاهرة الاجتماعية فلم يعنه من أمر الفلاح إلا تعدد محصوله وأن يكون الفلاح ذكياً حصيفا حتى يبنى مجد مصر .

أما حافظ فيهتم بعمق الفلاح المصرى وإحساسه ، فيدعو إلى مراعاة أحواله ، ومنها ظروف حياته وتوفير سبل الحياة الكريمة له حتى يعيش سعيداً .

وظهرت فى الواقع الاجتماعى المصرى ، فيما عالجه الشاعران ، بعض الأمراض الاجتماعية ، من مثل أمراض الفقر ، والجهل ، والمرض . وقد تحدثنا عنها فى الصفحات السابقة لأنها تلبست بالظاهرة الاجتماعية وصارت عنصراً اجتماعياً ، لا يملك الناس له دفعاً ، مثلها فى ذلك مثل كثير من الأمراض الاجتماعية .

وأول ما يقابلنا من هذه الأمراض ميل المصرى إلى المظهر الزائف فهو يسيل فى عرسه النضار سيلا كى يتظاهر أمام مواطنيه بأنه يملك مالا يملكه الآخرون :

قد شهدنا بالأمس فى مصر عرسا
ملأ العين والفؤاد ابتهارا
سال فيه النضار حتى حسبنا
أن ذاك الفناء يجرى نضارا
بات فيه المُنَعَّمون بليل
أخجل الصبح حُسْنُه فتوارى[٤٦]

وبالطبع لن يدرك شوقى مسألة المظاهر هذه فهى تهم الفئات الكادحة التى ينتسب إليها حافظ ، الذى يرى أن قيمة الإنسان ليست بما يلبس ، وإنما بحقيقته لا بالظواهر التى يستخدمها الإنسان للتزوير والتزييف . يقول حافظ :

إن قومى تروقهم جدة الثو
ب ولا يعشقون غير الرواء
قيمةُ المرء عندهم بين ثوب
باهرٍ لونهُ وبين حذاء

قَعَدَ الفضل بى وقُمْت بعزِّى
بين صحبى ، جُزِيتَ خير الجزاء[٤٧]

لكن شوقى يتنبه إلى القضية من وجهة نظر أخرى ، وبدلاً من التنبه إلى المظاهر الخداعة يتحدث عن الإسراف وضرورة الاقتصاد ، لأنه يؤدى بالأمة إلى الإفلاس والضياع ، فيدعو الشعب إلى جمع المال ليوم صعب :

فاجعلوا من مالكم للشـ
ـيب والضعف نصابا
واجمعوا المال ليوم
فيه تلقون اعتصابا[٤٨]

ومن ضمن عوامل الإسراف شرب الخمر ، ويبدو أن عادة شرب الخمر قد انتشرت بين بعض الأفراد إلى درجة فسدت معها الحياة ، مما دعا شوقى إلى محاربتها وبيان أخطارها ، والتحدث عن آثارها السيئة . يقول شوقى :

اهجروا الخمر تطيعوا الـ
ـله ، أو ترضوا الكتابا
إنها رجس ، فطوبى
لامرىء كف وتابا
ترعش الأيدى ومن يرْ
عش من الصناع خابا
إنما العاقل من يجـ
ـعلُ للدهر حسابا[٤٩]

وقريب من هذه العادة ، عادة أخرى سيئة ، وهى المقامرة فى البورصة. وقد تنبه لها حافظ وبين خطرها فأهاب بالشعب أن يبتعد عنها ، لأنها وبال على المغامرين المقامرين الذين يلهيهم المكسب كما يتصورون ولكنهم لا يقبضون إلا الوهم :

مضاربات هى المنايا
ورسلها أحرف البروق
صَبُوح أصحابها الرزايا
وما لهم دونها غبوق
قد أتلفت أنفس البرايا
بأسهم الغدر والعقوق
كم بالة سببت وبالا
وأشبهت لامع السراب
وبَذْرة أنبتت خبالا
وأثمرت عاجل الخراب
وكم غنيٍّ أضاع مالا
وشاب فى موقف الحساب
فليتعظ منكم البعيد
وليتق الله ذو الثراء

فذلك التاجر الشهيد
قد عاف من أجلها البقاء[٥٠]

ويقودنا هذا إلى مسألة الأخلاق ، تلك التى اهتم بها شوقى ودعا إليها . والأخلاق الفاضلة هى التى تحمى الأمة من أمثال هذه الأمراض كالنفاق والرياء والخمر والمضاربة وزواج المسنين من الفتيات والمظاهر الكاذبة الخادعة . إن فى الأخلاق النجاة من كل ما يتعرض له مجتمعنا المصرى :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت
فإن تولت مضوا فى إثرها قدما
لا على المرء فى الأخلاق من حرج
إذا رعى صلة فى الله أو رحما[٥١]

ولم تفت حافظ ظاهرة مرضيه سيئة لا زالت تمسك بخناقنا وهى ظاهرة التواكل . ومن الطريف حقاً تلك الأبيات التى نوردها الآن ، وهى تحكى عن عجزنا فى مواجهة التواكل ، ولذا فإن حافظاً يطلب من مخترع الكهرباء أن يخترع جهازاً عظيماً يقضى به على آفة التواكل :

كاشف الكهرباء ليتك تعنى
باختراع يَرُوض منا الطباعا
آلة تسحق التواكل فى الشر
قِ وتُلقى عن الرياء القناعا
قد مللنا وقوفنا فيه نبكى
حسباً زائلاً ومجداً مضاعا[٥٢]

وخطر التواكل يتهدد المجتمع بأوخم العواقب على الرغم من أننا نملك الإمكانات اللازمة للنجاح فى تطوير مصر وتحديثها :

إن فينا لولا التخاذل أبطا
لاً إذا ماهمُ استقلوا اليراعا
وعقولاً لولا الخمول تولاً
ها لفاضت غرابة وابتداعا

حافظ فى هذين البيتين يلقى الأضواء الكاشفة على علة الشرق كله . ويلقى الضوء كذلك على سوء الأخلاق الذى يدعو بعض المسنين من الأثرياء إلى الزواج من الفتيات الصغيرات ، مما ينشأ عنه مشاكل كثيرة تهدد وحدة الأسرة المصرية . ويصور شوقى هذه المأساة فيقول :

شغل المشايخ بالمتاب ، وشغله
بتبدل الأزواج والأصهار
فى كل عام عمّه فى طفلة
كالشمس إن خطبت فللأقمار
يرشو عليها الوالدين ثلاثة
لم أدر أيهم الغليظ الضارى ؟
المال حلل كل غير محلل
حتى زواج الشيب بالأبكار[٥٣]

وهو يعنف بالشيوخ الذين لم تشغلهم مشاغل من فى سنهم مثلما يعنف بالوالدين الذين لم يكونوا أقل ضرراً وغلظة من هذا الشيخ الفاسد ، ثم يدلى برأيه فى القضية فهى عملية شراء تبعد عن الزواج الحقيقى المتكافىء :

ما زوجت تلك الفتاة وإنما
بيع الصبا والحسن بالدينار
بعض الزواج مذمم ، ما بالزنا
والرق إن قيسا به من عار
فتشت لم أر فى الزواج كفاءة
ككفاءة الأزواج فى الأعمار[54]

ويأخذ حافظ على الشباب انصرافهم عن الجد وجلوسهم على المقاهى تاركين أعمالهم ، ويقارن بين حال الشباب المصرى وحال أقرانهم فى الخارج ، حيث :

لا ترى فى الصباح لاعب نرد
حوله للرهان جم غفير
لا ولا باهلاً سليم النواحى
للقهاوى رَواحه والبكور[55]

إنه فرق كبير بين هذا الشعب المتواكل الكسول وبين شعب آخر :

لم يحل بينهم وبين الملاهى
أو شؤون الحياة جو مطير
لا يبالون بالطبيعة حنت
أم تجنت أم احتواها التعور ؟

لقد عبر الشاعران الكبيران عن الواقع الاجتماعى ، واستطاعا أن يعالجا بعض الظواهر الاجتماعية المعتلة ، وأن ينقدا بعض أمراض المجتمع ، واختلفا فى المضمون ولكنهما اتفقا فى الشكل العام ، ذلك لأن هدفهما واحد .

هوامش :

(١) الواقع الاجتماعى فى شعر الشاعر يكون مخيلاً ومن ثم قد لا يكون مطابقاً للحقيقة شأن تسجيل الباحث الاجتماعى للظواهر الاجتماعية. فالشاعر يقدم لنا الواقع الاجتماعى كما يتخيله .
(٢) انظر مطولته كبار الحوادث فى وادى النيل ، الشوقيات ، ١ / ١٧ وما بعدها .
(٣) انظر إشارته إلى أهمية العلم والتعليم لمصر ١ / ١٨٠ ـ ١٨٣ ، قصيدته إلى الشباب ٢ / ٥ ـ ٦ ، وإلى الناشئة ٤ / ٣٨ ـ ٤٢ .
(٤) مصر هى ربوع النيل / ديوان حافظ ٢ / ٨٢ وأمة النيل ٢ / ٢١ والمصرى هو ابن النيل ٢ / ٦٠ وهى الكنانة ٢ / ٢٥ وأرض الكنانة ٢ / ٥٩ وملكها ملك القطرين ٢ / ٩٩ ، ١٠٠ .
(٥) انظر مصر (العثمانية) ٢ / ٧٦ و ٢ / ٦٢ و٦٤ ـ ٦٥ .
(٦) انظر مصر الإسلامية فى قصيدته فى ذكرى عيد رأس السنة الهجرية ٢ / ٣٧ ـ ٤٢ و ٢ / ٥٩ ـ ٥٨ وانظر ٢ / ٨٩ .
(٧) انظر رائعته مصر تتحدث عن نفسها : ديوان حافظ ٢ / ٨٩ وما بعدها .
(٨) الشوقيات ١ / ٩٠
(٩) ١ / ١٨١
(١٠) ١ / ١٨٢ .
(١١) الشوقيات ١ / ١٥٨
(١٢) ١ / ١٥٩
(١٣) ٢ / ٦٠ ديوان حافظ .
(١٤) ١ / ٢٦١ ديوان شوقى
(١٥) ٢ / ٣٥
(١٦) ٢ / ٣٦ (حافظ)
(١٧) نفسه
(١٨) نفسه
(١٩) نفسه
(٢٠) الشوقيات ١ / ٧٩
(٢١) ديوان حافظ ١ / ٢٦ .
(٢٢) ١ /٢٠٩ .
(٢٣) ١ / ١٢٩ (ديوان حافظ)
(٢٤) ١ / ١٠٨ حافظ
(٢٥) ١ / ١١٢ شوقى
(٢٦) ١ / ٢٥٠ ديوان حافظ
(٢٧) ١ / ٢٥١
(٢٨) ١ / ٢٥٢
(٢٩) ١ / ٢٥٢
(٣٠) ٤ / ٤٥ شوقى
(٣١) ٤ / ٤٦
(٣٢) ١ / ٢٢٢ .
(٣٣) نفسه .
(٣٤) ١ / ٤٥ حافظ
(٣٥) ١ / ٤٦
(٣٦) ١ / ٢٩١ ـ ٢٩٢
(٣٧) ٤ / ٤٠ شوقى
(٣٨) ٤ / ٥٥ شوقى
(٣٩) ديوان حافظ ٢ / ٩٧ .
(٤٠) ٢ / ٥٧ .
(٤١) ١ / ٦٩ حافظ
(٤٢) ١ / ١٠٥ شوقى
(٤٣) ١ / ٦٩ حافظ
(٤٤) ٢ / حافظ
(٤٥) ١ / ٧١ شوقى
(٤٦) ١ / ٢٥١ حافظ .
(٤٧) ١ / ٢٠٦ حافظ .
(٤٨) ١ / ٩٢ شوقى
(٤٩) ١ / ٩١ شوقى
(٥٠) ١ / ٢١٤ حافظ
(٥١) ١ / ٢١٧ شوقى
(٥٢) ١ / ٢٥٥ حافظ
(٥٣) ١ / ١٣١ شوقى
(٥٤) ١ / ١٣١ شوقى
(٥٥) ١ / ٢٢٠ حافظ .

يوسف بكار

أثر شوقي وحافظ في إبراهيم طوقان

ليس سهلاً قط أن يتأبط المرء موضوعا محوره ثلاثة أعلام مرة واحدة فى بحث عسير خطير، لأن قضية «التأثر والتأثير»، بمفهومها النقدى، سواء فى الآداب المحلية أو المقارنة، من أعقد القضايا وأصعبها، ومن أقربها إلى المزالق والعثار، لما قد يعترض عليها أحياناً من أجل «الإطار الثقافى» بشتى ظروفه : البيئة الاجتماعية والطبيعية، واللغة، والعصر بمفهوميه الزمانى والأدبى، وإما «بالمواردة»[١]. غير أن عكوفى على شعر إبراهيم طوقان واهتمامى بمواد «إطاره الشعرى» وأدواته وملاحقتها[٢]، هما اللذان أغريانى، بعد قراءات فى شعر شوقى وشعر حافظ، بمتابعة الجهد والكشف عن مواد وأدوات عصرية فيه من شعر هذين الشاعرين العظيمين. ويحمل هذا الكشف بين جنبيه كشفاً آخر، هو صلة إبراهيم، إبداعيا، بالأدب العربى المعاصر، فضلا عن صلاته العميقة بالقديم منه، وتوافره على مطالعته وتخيره وحفظه وتمثله والإفادة منه[٣]، مثلما كانت الحال عند الشاعرين اللذين نبحث عن أثرهما فيه وتأثره بهما. وهذه الصلة، بفرعيها، وما واكبها من تقليد وتأثر أمر طبيعى حتمى خاصة فى بدايات الفنان الإبداعية؛ فالشاعر قبل أن ينمو «لا بد من مروره بمرحلة التقليد، يتأثر بالشعراء الآخرين، ويحاول تقمص تجاربهم حتى يهتدى إلى نفسه وأصالته»[٤]، وهو بَعْدُ، لا يكتب نفسه، فيما يقول الناقد الإنجليزى إدواردز[٥]، وإن عقله يجب أن يكون مثل المغناطيس يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ، فيما يقول ت. س. إليوت[٦]. وهذه أمور لا تلغى أصالته وابتكاره، لأن الأصالة ليست ابتكارا من فراغ، بل الابتكار هو «وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية فتتمثل خلقا جديدا»[٧].

٢

تعود صلة إبراهيم طوقان (١٩٠٥ ـ ١٩٤١) بالأدب المعاصر وبمدرسة الإحياء خاصة، إلى أيام دراسته الابتدائية فى «المدرسة الرشادية الغربية» (١٩١٤ ـ ١٩١٨) التى كانت «تنهج فى تعليم اللغة العربية نهجا حديثا لم يكن مألوفا فى مدارس نابلس فى العهد التركى. وذلك بفضل بعض المدرسين النابلسيين[٨] الذين تخرجوا فى الأزهر، وتأثروا فى مصر بالحركة الشعرية والأدبية. هؤلاء المدرسون أشاعوا فى المدرسة روح الشعر والأدب الحديثة، وأسمعوا الطلاب للمرة الأولى، فى حياتهم الدراسية، قصائد شوقى وحافظ ومطران

وغيرهم ... »[9] وازدادت هذه الصلة بتردد إبراهيم ، وهو فى المرحلة الثانوية بمدرسة المطران بالقدس ، مع أخيه أحمد، على المرحوم «نخلة زريق» الذى كان مدرس العربية فى «الكلية الإنجليزية» بالقدس . ثمّ تعمقت ، منذ التحق بالجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٢٣ ، حيث أظله «أفق أدبى واسع لا عهد له بمثله فى فلسطين . هنالك الأدباء والشعراء ، وهنالك الدنيا براقة خلوب »[10] ، وحيث احتضنته فى الجامعة وخارجها «بيئة شعرية أدبية لم تكن لتحتضنه لو لم يكن فى بيروت » . ففى الجامعة ، كان أحد أعضاء دار الندوة التى ضمت من أقرانه الطلاب آنذاك : عمر فروخ (صريع الغوانى) ، وحافظ جميل (أبو نواس) ، ووجيه بارودى (ديك الجن) ، وهو (العباس بن الأحنف) ، وفى خارج الجامعة ، فتحت له مجالس الأدب العالى والشعر الرفيع ـ من مثل مجلس الشيخ أمين تقى الدين ، وجبر ضومط ، وبشارة الخورى ـ صدرها وأولته كثيرا من عنايتها واهتمامها . وتضافرت هذه العوامل جميعا على أن تمكنه من الفوز بلقب «شاعر الجامعة »[11] ، وتجعل له «مكانة أدبية ممتازة قبل أن يتخرج فى الجامعة الأمريكية »[12] ، وأن تمهد له السبيل إلى الوصول إلى سُدَّة التعليم فى الجامعة نفسها[13] .

وأتاحت له العوامل نفسها ، فضلا عن استعداده الفطرى وما حباه الله به من موهبة ، وعن شغفه بالمطالعة والاختيار والحفظ ، ثقافة جامعية عصرية تامة يظهر أثرها فى شعره[14] .

٣

لم يكن توفر إبراهيم طوقان على مطالعة شعر شوقى وحافظ والبارودى ، سوى جزء من إعجابه الشديد بمصر ،[15] وتطلعاته إليها بعد أن زارها ، أول مرة ، مستشفيا عام ١٩٢٢ :

قالوا : شفاؤك فى مصر ، وقد يئسوا
منى وأعيى سقامى منْ يداوينى
خلّفتها بلدة يعقوب خلّفها
شوقا ليوسفَ قبلى ، فهو يحكينى
مالى وللسقم أخشاه وأسأل عن
طبيبه ، و(عماد الدين) يكفينى
لو أنشب الموت بى أظفاره لكفى
بأم كلثوم أن تشدو فتحيينى
هذا ، ومصر بساتينٌ منمَّقة
شبابها بعض أزهار البساتين
خاضوا ميادين من جد ومن لعبٍ
فأحرزوا السَّبْق فى كل الميادين

ولقد عبر عن حبه مصر وتلهفه إليها بقصيدته «تحية مصر ـ ١٠٩» (١٩٣١)[16] التى منها الأبيات السابقة ، والتى حيا بها مصر فى فرقة لاعبى الجامعة المصرية لكرة القدم . وهى وإن لبست لبوس العتب ، فهو عتاب المعجب الوامق ، و«العتب على قد العشم» فيما نقول فى أمثالنا الشعبية الشامية :

إليكِ يا مصر إيمانى وملتهفى
ونور نهضتك الغراء يهدينى
ولى أواصر قربى فيك ما برحت
لما مضى ، ذات توثيق وتمكين
أحب مصر ، ولكنْ مصرُ راغبةٌ
عنى ، فتعرض من حين إلى حين
وإنْ بكَتْ ، لا بكت همّاً ، فقد علمت
وأيقنت أن ذاك الهم يبكينى
وما عتبت على هَجْرٍ تدُلّ به
إن الدلال يُمنينى ويُغْرينى
لكن جزعت على ود أخاف إذا
فقدتُه ، لم أجد خِلاً يواسينى

وما كان أشد فرح شاعرنا حين تناهى إلى سمعه عزم أمير الشعراء عام ١٩٢٨ على زيارة فلسطين ، إذ هرع إلى تحيته بقصيدة «حطين ـ ٦٣» (١٩٢٨) التى عبر فيها ، بما أضفاه عليه من نعوت البيان وألقابه ، عما كان يكنه له من تقدير وإعجاب وإعزاز ، ثم استحثه على أن يكون لفلسطين فى شعره نصيب :

أهلاً بسربِ المهرجان
أهلا بنابغة البيانِ
مَلِكِ القلوب المستقلْ
ل بعرشها ، والصولجان
ومتوّج حالت أشعـ
ـة تاجه دون العِيَان
أهلاً بشوقى ، شاعر الـ
ـفصحى ومعجزة البيان

* * *

ياباكى الفيحاء حيـ
ـن أبت تقيم على الهوان
أيام كانت وردة
بدم البواسل كالدهان
أرسلتَ عن «بردى» سلا
مك فى لظى الحرب العوان
وذرفت دمعاً لا يكـ
ـكف «هيجته الغوطتان»
عَرِّج على «حطين» واخـ
ـشع يُشْجِ قلبك ما شجانى
وانظر هنالك هل ترى
آثار «يوسف» فى المكان ؟
أيقظ صلاح الدين ربّ
التاج والسيف اليمانى

* * *

جَلَّ المصاب «أبا على»
فلبك هاتيك المغانى

ذهب الذين عهدتهم
لا يصبرون على الهوان

فى مصر يطمع أشعب
وهنا تنادى أشعبان

بيد أن أمل إبراهيم لم يتحقق ، إذ لم يزر شوقى فلسطين ، ولم ينظم فيها شعرا[17] . وعاود الشاعر العزف على قيثارة العتاب الوطنى ، فأرسل من خلال أوتارها نغمات عازف عاشق صَدَّ عنه محبه وجفاه[18] :

جئتكم عاتباً بلابلَ مصر
بلبلُ الروض عتبه ألحان

رفرف الشعر فوقكم بجناحيـ
ـه ، وفى ساحكم غَذَاه البيان

وتسامى صرح العروبة فى مصـ
ـرَ ، وهل غيركم له أركان ؟

كم بلادٍ تهزكم ليس فيها
لـكـم جيرةٌ ولا إخوان ؟

خَطْبُنا لا يهزّ شوقى ، ولكن
جاء روما فهزّه الرومان[19]

خطبنا لا يهز حافظ إبرا
هيم ، لكن تهزه اليابان[20]

ما لمطران يا فلسطين شأن
بك ، لكن له بنيرونَ شان[21]

٤

وإذا ما جزنا العلائق العامة ، وهى كثيرة ، التى كانت تشد إبراهيم إلى مصر وشعرائها ، فربما كان ثمة روابط خاصة تعضدها ، وتمتن من انجذابه إلى أرض الكنانة وشعرائها . فقد أشار هو نفسه إلى « أواصر قربى » خاصة له فى مصر :

ولى أواصر قربى ، فيك ما برحت
لما مضى ، ذات توثيق وتمكين

وفسرت هذه الآصرة بأن أحد أجداده كان واليا على مصر ، وأن بعض أحفاده ظلوا ، وربما مازالوا ، على اتصال بآل طوقان[22] . ويقال إن الإنجليز نفوا والده ، مع آخرين إلى مصر فى أيلول ١٩١٨[23] .

وكان الاشتغال بالصحافة فى مصر بالذات ، بعد أن نشرت له جريدة (الشورى)[24] هناك نشيدا وطنيا فى تحية المجاهد الأمير عبد الكريم الريفى[25] ، أمنية دأب جادا على تحقيقها قبل أن يتخرج فى الجامعة عام ١٩٢٩ بمداولات جرت بينه وبين إحدى دور الصحافة بالقاهرة . وكادت الأمنية تتحقق ، من خلال المفاوضات الاستكمالية الحضورية التى تمت فى السنة نفسها ، إذا توجّه برفقة والده إلى القاهرة للعلاج ، لولا تدخل عاطفة الأمومة التى تعانقت مع عاطفة الأبوة غير المعلنة[26] .

٥

حين أهدى إبراهيم طوقان قصيدة « حطين » إلى أمير الشعراء ، فقال :

خذها إليك ، وأنت عنـ
ـها يا أمير الشعر غانِ

حسناء فيها للصبا
نزق على خَفَر الحسان

نفحاتها من « كرمة »
تُعزى إلى الحسن بن هانى

هيهات تبلغ شأوك الشُّـ
ـعراء يوما أو تدانى

أرادها أن تكون نفحة من نفحاته و « معارضة » لقصيدته فى رثاء مصطفى كامل (الشوقيات ٣ : ١٥٧) :

المشرقان عليك ينتحبان
قاصيهما فى مأتم والدانى

وإن ابتعد عن موضوعها ، وعَدّل فى موسيقاها الخارجية بانتهاج الكامل المجزوء ليتغنى من خلاله ويرقص بكل ما وسعت جوانحه من مشاعر واحترام وتقدير فى حضرة أمير الشعراء .

القصيدة تدل بدءا على أن تأثر صاحبها بشوقى وحافظ وبغيرهما من القدامى والمعاصرين ، ينضوى تحت ما يسمى « التذكر المتعمد » أو « الاستدعاء » ، لأن استدعاء المعانى والصور من شاعر معين لا يتأتى ، فى الغالب ، مالم يكن المتأثِّر مهتما به وحافظا الكثير من شعره[27] . وهذا شاخص فى علاقة إبراهيم طوقان بشوقى الذى كان ، فيما تقول فدوى « سيد المكان فى قلب إبراهيم فى الشعراء المعاصرين »[28] وقيل إن ليس ثمة شاعر معاصر صور إعجابه بشاعر معاصر مثل ما صور إبراهيم طوقان إعجابه بشوقى فى « حطين »[29] .

وربما زاد من اهتمام شاعرنا بشوقى وشعره وتعلقه به وملاحقته له مقولة شكيب أرسلان فيه وتشبيهه بشوقى بعد أن قرأ فى « الشورى » (العدد ٣١٩ ـ ٨ نيسان ١٩٣١) قصيدته :

تحية لك يا مصر الفراعين
ذوى المآثر من حىٍّ ومدفونِ

فأعجب بها وعلق عليها بمقال عنوانه « الشعر العربى استأنف ديباجته الأولى » (الشورى ـ العدد ١٣ ـ أيار ١٩٣١) ، وقف فيه عند بعض أبياتها فحلل وفسر . ولما انتهى إلى هذين البيتين :

هبطتُ مصراً ، وظنى أنها رقدت
فى ظل أجنحة من ليلها جُونِ

كـأنها وكـأن الليـل منصـدعاً
بنورها سر صـدر غير مكنون

قال «هذا هو الشعر العربى على ديباجته الأولى فى حسن السبك وبداعة التخيل وجزالة اللفظ ، ولو قرأ هذا صديق البارودى ، رحمه الله ، لتمنى أن يكون له ، ولو اطلع عليه شوق ، لقال : أترى شوقيا آخر فى هذا العصر؟ »[٣٠] .

ولما نظم شوق «زحلة ـ الشوقيات ٢ : ١٨١ » أبدى إبراهيم ، وكان طالبا ، فى رسالة إلى صديقه عمر فروخ،رأيه فيها ونقد بعض أبياتها . ومما قال:« قصيدة شوق فيها غزل رقيق جميل ، سيما نظرته إلى أيام الصبا ، وهنا الإبداع ، غير أن هنالك بيتاً وددت لو لم يقع فى القصيدة ، وهو قوله :

« خرزات مسك أم فصوص الكهربا »[٣١]

وما أدرى يا أخى ، كيف يغيب عن ذوق شوق بالكلمات وعلمه بمواضعها أن يتنكب الخرز والفصوص . أنا لا أريد أن أقول : هذه الكلمة قبيحة . كلا ، ولكن أصبح لها عند الناس شخصية بارزة »[٣٢] . وشخصية الكلمة التى لاحظها إبراهيم هو الذى اصطلح عليه فى علم اللغة الحديث بـ « الكلام المحرم » أو « الكلام غير اللائق » ، وهو أمر نسبى تختلف مقاييسه باختلاف الأعصر والطبقات الاجتماعية فى العصر الواحد[٣٣] . كما أنه يندرج أيضا فيما يسمى «انحطاط الدلالة » ، لأن الدلالة كثيرا ما تصاب بشىء من « الانهيار أو الضعف ، فنراها تفقد شيئا من أثرها فى الأذهان ، أو تفقد مكانتها بين الألفاظ التى تنال من المجتمع الاحترام والتقدير »[٣٤] .

الكلمة التى نقدها إبراهيم فصيحة ، وقد استعملها شوق بمعناها المعجمى ، ولكن أضحى لها مدلول اجتماعى خاص فى بعض اللهجات الحديثة ، وخاصة فى اللهجة الشامية ، وهو المدلول الذى كان يدور فى خلد إبراهيم . غير أن اللفظة فى الديوان الذى بين أيدينا الآن استبدلت بها لفظة «عقود»[٣٥] . فهل كان استبدالها أمرا طبيعيا عارضا بداعى التثقيف والتهذيب ، أو أنه نمى إلى شوق نقد إبراهيم بحال من الأحوال ؟ ربما ، وإن كان من عادة شوق أن يثقف ويعدل ويسقط ويحذف فى شعره[٣٦] .

ومن مناحى نقده الإيجابى لهذه القصيدة التفاته إلى مقدرة شوق وبراعته فى تجديد المعانى ، بتعليقه على هذا البيت :

وتأوَّدتْ أعطاف بانِكِ فى يدى
واحـمـرَّ من خـفَـريها خـدَّاكِ

بقوله «إن تأود أعطاف البان شىء ذكر منذ هُلهل الشعر ، وبقى ينسج على منواله حتى تكاد لا (كذا) تمر بديوان إلا وترى فيه عطف البان . ولكن جمال الشىء يبدو ويخفى بزيادة عليه أو أخذ منه ، وقد يحسن الشىء بزيادة شىء عليه أو أخذ شىء منه ، وقل مثل ذلك فى الحسن إذا قبح !وقد تبتذل الفكرة ، ثم يقال عنها طريفة مبتكرة بمثل ذلك . هذا ما فعله شوق حين زاد كلمتى (فى يدى) على فكرة (عطف البان المتأود) المبتذلة . الحق أن شوق توفق فى هذه القصيدة ، ولا بأس بها أبدا » . وبلغ من شغف إبراهيم «بزحلة » أنه كان يضمن بعض أشطرها رسائله إلى عمر فروخ فى المناسبة المواتية :

«فلا تخش من ذكريات العزوبة شرا ! ! وليعلم كل متحرض أن (الذكريات صدى السنين الحاكى)[٣٧] ... »[٣٨] . وحيث إنه لم يخف إعجابه بالقسم الغزلى من «زحلة » ، فإننى لا أرتاب فى أن أزعم بأن قصيدته «عند شباكى ـ ٤١ » (١٩٢٦) لم تكن سوى صدى لها بلغة العباس بن الأحنف ونهجه . فالقصيدتان ، موسيقاهما الخارجية واحدة : البحر الكامل ، وروى « الكاف » ، وإن جنح إبراهيم ، كعادته فى الغالب ، إلى المجزوء . ولما كانت قصيدة إبراهيم من بواكير نتاجه ، فإن مقاطعها التى نظر فيها إلى مقاطع من الشوقية ، لا ترقى صورها التشخيصية ، وفى تراسل معطيات حواسها (فى البيت الأخير من كل مقطع) إلى ما عند أمير الشعراء . فى حين يقول شوق :

لم أدرِ ما طيب العناق على الهوى
حتى ترفَّق ساعدى فطواكِ
وتأودت أعطاف بانِك فى يدى
واحـمـر من خـفـريهما خـدّاكِ
ودخلتُ فى ليلين : فرعك والدجى
ولثمت كـالصـبـح المنوَّر فـاكِ
ووجدت فى كُنه الجوانح نشوة
من طيب فيك، ومن سُلاف لَمَاكِ
وتعطلت لغة الكلام وخاطبت
عينىَّ فى لغة الهوى عيـنـاكِ

يقول إبراهيم طوقان ، وكأنه يلخص المشهد الشوقى تلخيصاً مقتضباً فاتراً :

شـكـرت الـلـه أن الـدا
ر تجـمـعنى وإيـــاكِ
وتـلـقين السؤال عـلـيَّ فى
أمـــر تـــعـــدّاكِ
وحين أجـــيـب تمنـــحنى
ابـتـسـام الشـكـر عـيـنـاكِ

وتعد قصيدة «الشاعر المعلم ـ ١٢٦ » (١٩٣٣) المشهورة «معارضة » «صريحة » بالمفهومين الفنى التقليدى والمضمونى لقصيدة شوق «العلم والتعليم وواجب المعلم ـ ١ : ١٨ » . فهى رفض ، من موقع التجربة والعمل ، لأكثر مضامين الشوقية وأفكارها ونقد لها بشىء من الغضب والألم المشوبين بالفكاهة العذبة والسخرية المرة ، إذا ما أنعم النظر فى أبياتها الأربعة الأولى خاصة ، وفى ما تنم به اللفظتان «اقعد» و«يفلقنى »وماتوحيان به وتدلان عليه فى الاستعمال «المعجمى » والتداول الشعبى ، فضلا عن أن «اقعد » إبراهيم تجوز «المطابقة اللفظية » لـ «قم » شوق إلى الضدية المعنوية « المتعمدة »[٣٩] ، التى تعبر مع عناصر القصيدة الأخرى بشدة عن

برم إبراهيم وضيقه الشديد بمهنة التعليم – فى مراحل ما قبل الجامعة خاصة – مع أنه كان من أحسن المدرسين اقتدارا فى الجامعة[٢] :

شوق يقول ، وما درى بمصيبتى
«قم للمعلم وفه التبجيلا»
(اقعد) فديتك ! هل يكون مبجّلاً
من كان للنشء الصغار خليلا !
ويكاد (يفلقنى) الأمير بقوله !
«كاد المعلم أن يكون رسولا»
لوجرّب التعليمَ شوق ساعة
لقضى الحياة شقاوة وخمولا

ومن الطريف أن تكون «الطوقانية» «معارضة المعارضة» ، لأن شوقيا كان قد عارض بقصيدته «لامية» المتنبى المعروفة فى «بدربن عمار مع الأسد»[٤١] :

فى الخد أنْ عزم الخليط رحيلا
مطر تزيد به الخدود محولا

أفكانت قصيدة المتنبى تطوّف على إبراهيم ، وهو يعارض الشوقية ؟ مهما يكن الجواب ، فالشاعران ، وحافظ إبراهيم معهما ، من عشاق المتنبى وأتباع مدرسته فى الشعر . وأكاد أزعم أن تشابه هؤلاء الشعراء المعاصرين الثلاثة فى النظم فى المناسبات والموضوعات ، وخاصة فى الرثاء ، بالتسللْ من الموضوع الأصلى إلى مسائل وقضايا وطنية وسياسية واجتماعية يرتد ارتدادا عكسيا إلى صلتها الفنية الاتباعية بأبى الطيب الذى كان ينسل ، بكثرة ، إلى نفسه يمدح ويفخر ، ويغادر الموضوع الذى أقام عليه قصيدته ، وإن يكن ثمة من يذهب إلى أن هذه الظاهرة فى شعر إبراهيم طوقان سبيل من سبل انتحائه أمير الشعراء[٤٢] .

ورثى شوق سعد زغلول (١٩٢٧) بهائية طويلة عدتها أربعة وتسعون بيتا (٣ : ١٧٤) . ثم رثاه إبراهيم طوقان بدالية فى خمسة وأربعين بيتا (الديوان ٥٠) لم يفلت فى أن يتأثر فيها بشوق ، ولم يقف تأثره عندها ، إنما تعداه إلى «نسر الملوك – ١٣٨» (١٩٣٣) التى رثى بها فيصل الأول ، والتى وافقت الشوقية فى الوزن «الكامل» ، وخالفتها فى الروى .

وقد يكون طول مرثية شوق وتشعبها فى الاستقصاء هو الذى ضيق مجال التأثر وجعله يقف عند الأفكار والمضامين العامة التى قد تتوارد فى مثل هذا الموقف وتتشابه . فلما أراد شوق ، وكان يصطاف بلبنان ، أن يبين وقع الفجيعة وما رافقها من صنوف الحيرة والدهشة والعزاء فى أنحاء من بلاد العرب ، فقال :

سائلوا زحلة عن أعراسها
هل مشى الناعى عليها فمحاها ؟
عَطَّلَ المصطافَ من سُمّاره
وجلا عن ضفة الوادى دُماها
فتح الأبواب ليلاً (ديرُها)
وإلى (الناقوس) قامت بيعتَاها
صدع البرقُ الدُّجى تنشره
أرض سوريا ، وتطويه سماها
يحمل الأنباء تسرى مَوْهِناً
كعوادى الشُّكل فى حرِّ سُراها
عرض الشك لها فاضطربت
تطأ الآذان همْساً والشفاها

لقف إبراهيم الفكر فمدَّ فيها وجزر ، إذ سحب شدة وقع الفجيعة على الشرق كله مثلما فعل حافظ إبراهيم فى رثائه سعدا (٧ أكتوبر ١٩٢٧) :

جَزِع الشرق كلّه لعظيم
ملأ الشرق كلّه إعجابا[٤٣]

وحصر الشك فى موت سعد عليه وحده ، وإن لحده باليقين بَعْدُ :

هل كان سعدُ ، كما علمت ، من الورى
فيموت؟ كلا ، إن سعدَ لأوحدُ !
هبّت عواصف نعيه مصريةً
فإذا بها شرقية تتمرد
وارتَبْتُ فى الأقدار ليلةَ نعيه
ولَحَدْتُ ربى يوم قيل سيلحد
ياسعد ياابن النيل رنّق ماءه
ثكلُ البنين ، وهل كسعد يولد؟
مصر ، التى فقدتك ، قلب خافق
والشرق أضلعه التى تتوقد

غير أن تأثير القصيدة عينها فى رثائه الملك فيصلا أخفى وأدق وأبرع ، فشوق بدأ مرثيته بصيغة «جمع الغائب» مشبهاً المرثى بالشمس :

شيّعوا الشمس ، ومالوا بضحاها
وانحنى الشرق عليها فبكاها

أما إبراهيم ، فبدأ مرثيته بالخطاب مشبها فيصلاً بالشمس أيضا :

شيعى الليل ، وقومى استقبلى
طلعة الشمس وراء الكرمل
واخشعى ، يوشك أن يغشى الحمى
يا فلسطين ، سنى من فيصل

والبيت الثانى ، على ما فيه من روعة وجمال ، يظل ظلا لبيت شوق :

خطر النعشُ على الأرض بها
يَحْسِر الأبصار فى النعش سناها

ولم يفت إبراهيم فى نفحاته الدينية أن يلم بنبويات شوق ويعرج عليه متأثرا بها فكرة وموسيقى وصياغة . فقصيدته «شريعة الاستقلال – ١٧٢» (١٩٣٥) تنحو نحو «همزية شوق النبوية»

(الشوقيات ١ : ٣٤) فى موسيقاها الظاهرة وزنا (الكامل) ورويا (الهمزة) . إن مطلع همزية إبراهيم والبيت الذى يليه :

يومٌ بداجية الزمان ضياء
وبهاؤه للخافقَيْن بهاء
يزجى النسيمَ به هجيرٌ لافح
عجبا ! وتبسط ظله الصحراء

ينظران إلى مطلع الشوقية وبيتها السابع عشر :

ـ ولد الهدى ، فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم وثناء
ـ يومٌ يتيه على الزمان صباحه
ومساؤه بمحمد وضّاء

ويكاد قول إبراهيم :

نزل الكتاب على النبى محمد
ما يصنع الخطباء والشعراء ؟

يكون بيت شوقى :

أنت الذى نظم البرية دينه
ماذا يقول وينظم الشعراء ؟

ومثلما تفنن شوقى فى تكرير « إذا » شرطية أربع عشرة مرة تكريرا نغميا لا يخلو من عناصر تقوية المعانى الصورية التى تواكب الجو العام للقصيدة[٤٤] ، ليعبر بها عن صفات النبى (ص) ومحامده فى مثل قوله :

وإذا عفوتَ ، فقادراً ومقدَّرا
لا يستهين بعفوك الجهلاء
وإذا رحمت ، فأنت أم أو أب
هذان فى الدنيا هما الرحماء

نحا إبراهيم طوقان المنحى نفسه ، فكرر « إذا » فجائية تكريرا مماثلا فى الموسيقى والغرض ، ليصور التحول الذى آل إليه العرب والناس عامة بعد أن شرفهم الله بالإسلام ، وأرسل إليهم النبى الأكرم بفرقان منزه عن كل باطل . وأفاد مِنْ « مِنْ » الجارة البدلية ، فازداد النظم متانة والمعنى قوة ، والموسيقى نغمة جديدة تتردد بين الصدور والأعجاز :

وإذا الرشاد من الضلالة والعمى
ومن الشقاق تآلف وإخاء
وإذا من الفوضى نظام معجز
وقيادة وسيادة ودهاء
وإذا الخيام قصور أفلاك الورى
وإذا القفار دمشق والزوراء

٦

وأما حافظ إبراهيم ، فترك فى شعر إبراهيم طوقان آثارا ولمحات تتفاوت وضوحا وتلويحا ، وتسير ، تقريبا ، فى خط تأثير شوقى ولمحاته .

فقصيدة « ملائكة الرحمة ـ ٢٩ » (١٩٢٤) الطوقانية :

بيض الحمائم حسبهنّهْ
أنى أردد سجعهنّهْ

التى كانت من بدايات شعره الناضج ، وكانت ، فيما تقول فدوى طوقان ، أول قصيدة لفتت إليه الأنظار فى لبنان ، لكثرة ما تناقلتها الصحف والمجلات وما حظيت به من تعليقات وتقريظ وإطراء ، هذه القصيدة نظمها محتذياً قصيدة حافظ فى مظاهرة السيدات المصريات فى ثورة ١٩١٩ (الديوان ٢ : ٨٧) :

خرج الغوانى يحتججـ
ـن ورحت أرقب جمعهنّهْ

والقصيدتان من مجزوء الكامل ، وعلى روى (النون) وموضوعها متفاوت فى ظاهره ، واحد فى جوهره ، لأنهما تلتقيان فى إبراز ما كان للمرأة العربية ، فى الربع الأول من هذا القرن ، من سُهْمة فى ميدان السياسة والاجتماع ، وتلتقيان ، على ما فيهما من صور بيانية جميلة ، فى الأسلوبية التقريرية ، وفى رسم الصور الواحدة التى عدّل فيها إبراهيم طوقان ووسع إطارها فغدت أشمل وأعمق وأبعد مدى . فالصورة البيانية البسيطة المألوفة (مثل الكواكب يسطعن وسط الدجنة) فى قول حافظ :

خرج الغوانى يحتججـ
ـن ورحت أرقب جمعهنه
فإذا بهن تخذن من
سود الثياب شعارهنه
فطلعن مثل كواكب
يسطعن فى وسط الدُّجنه

أضحت صورة مركبة متحركة تترى عند إبراهيم :

مهلا ، فعندى فارق بين الحمام وبينهنه
فلربما انقطع الحمائم فى الدجى عن شدوهنه
أما جميل المحسنات ، ففى النهار وفى الدجنه

وتجىء قصيدة « كارثة نابلس ـ ٤٨ » (١٩٢٧) التى تقيل فيها طوقان بعض خطى حافظ فى « زلزال مسينا ١ : ٢١٥ » (١٩٠٨) شاهدا على ما كانت تحدثه بعض قصائد حافظ من رعشة وزلزلة فى نفسه لا يقوى ، بعد أن تستقر فى الذاكرة ، على منعها من التوزع والانتشار فى ثنايا قصائده ، ولكن بطريقته هو كما رأينا فى القصيده السابقة .

القصيدتان من الخفيف التام ، لكنهما تختلفان فى الروى . والطوقانية تنبئ عن أن صاحبها استوعب لوحات الحافظية جيدا ووعاها ، ثم رسم ، بوحيها مشاهد قصيدته . فكما أبدع خيال حافظ صورا تشخيصية متحركة سريعة ، حاول إبراهيم بالطريقة نفسها أن يرسم مشهد « زلزال الأرض » فى نابلس ملونا ببعض الصور والمعانى القرآنية ، يقول حافظ :

ما (لمسين) عوجلت فى صباها
ودعاها من الردى داعيان
ومحت تلكمُ المحاسنَ منها
حين تمت آياتها ، آيتان[45]
خسفت ، ثم أغرقت ، ثم بادت
قضى الأمر كله فى ثوان
وأتى أمرها ، فأضحت كأن لم
تكُ بالأمس زينة البلدان...
بغت الأرض والجبال عليها
وطغى البحر أيما طغيان
تلك تغلى حقدا عليها فتن
شق انشقاقا من كثرة الغليان
فتجيب الجبال رجْماً وقذفا
بشواظ من مارج ودخان[46]
وتسوق البحار رداًّ عليها
جَيْشَ موج ، نائى الجناحين دانى
فهنا الموت أسود اللون جون
وهنا الموت أحمر اللون قانى
جند الماء والثرى هلاك الـ
خلق ، ثم استعان بالنيران
ودعا السُّحْب عاتياً ، فأمدّ
ـه بجيش من الصواعق ثانى
فاستحال النجاء ، واستحكم اليأ
س وخارت عزائم الشجعان

ويقول إبراهيم طوقان :

بلد كان آمناً مطمئنا
فرماه القضاء بالزلزال
هزّة إثر هزة تركته
طللاً دارسا من الأطلال
مادت الأرض ، ثم شبت والقت
ماعلى ظهرها من الأثقال
فتهاوت ذات اليمين ديار
لفظت أهلها ، وذات الشمال
بعجاج تثيره ، ترك الدنيا ظلاما ، وشمسها فى الزوال
فإذا الدور ، وهى إما قبور
تحتها أهلها ، وإما خوال
وأدقُّ النسيم لومَرّ بالقائم منها لدكه ، فهوبال

ومثلما تخيل حافظ إبراهيم صور الفزع والذعر والموت والتقتيل وما أعقبها تخيلا دقيقا بارعا وكأنه يراها ، صور إبراهيم طوقان ما رأى وشاهد وسمع من هذه الصور بشئ من التفصيل . يقول حافظ :

رب طفل قد ساخ فى باطن الأر
ض ينادى : أمى أبى أدركانى
وفتاة هيفاء تشوى على الجمـ
ـر ، تعانى من حرّه ماتعانى
وأب ذاهلٌ إلى النار يمشى
مستميتا تمتد منه اليدان
باحثاً عن بناته وبنيه
مُسرْع الخطو ، مستطير الجنان
تأكل النار منه ، لاهو ناج
من لظاها ، ولا اللظى عنه وانى
غصت الأرض ، أتخم البحرمما
طوياه من هذه الأبدان

ويقول إبراهيم طوقان :

من وحيد لأمه وأبيه
جمعوه مفرّق الأوصال
ومكبّ على بنيه بوجه
خلط الدمع بالثرى المنهال
وفتاة لاذت بحقوى أبيها
جزعا ، وهو ضارع بابتهال
وحريض رأى ابنه يسلم الرو
ح قريبا منه بعيدَ المنال[47]
خُسف البيت بالمريض ، ومَنْ عا
د ، وبالمحصنات والأطفال
قد رأينا فى لحظة وسمعنا
كيف تلهو المنون بالآجال
ههنا نسوة جياع بلا مأوى ،
سترن الجسوم بالأسمال
هنا أسرة تهاجر ، والغمْـ
ـمُ بديل الأثاث فوق الرحال
ههنا مبتلى بفقد ذويه
ههنا معدم كثير العيال
ملأ الحزنُ كلَّ قلب وأوْدت
ريح يأس بنضرة الآمال

ومع أن إبراهيم طوقان نبت من «أرض يجيش باطنها بالأحداث ، ومجتمع تكمن فيه البذور الثورية باستمرار «و» أضحى بعد «الثلاثاء الحمراء» خاصة «صوت الإنسان الفلسطينى الذى التحم وجدانه الوطنى والاجتماعى بالواقع المرفوض»[48] ، فليس ببعيد أن يكون ما فى شعره السياسى والوطنى من أسلوب السخرية والتهكم بالمستعمرين والمتخاذلين من بنى وطنه صدى للأسلوب التهكمى الساخر اللاذع الذى كان يلجأ إليه حافظ فى شعره السياسى والوطنى خاصة فى قصيدة حادثة دنشواى ـ ٢ : ٢٠ ١١ (١٩٠٦) . فمن مظاهر هذا الأسلوب فى شعر طوقان مثلا ، قوله من «أيها الأقوياء ـ ١٥٧» (١٩٣٥) التى وجهها إلى حكومة الانتداب البريطانى :

قد شهدنا لعهدكم بالعدالهْ
وختمنا لجندكم بالبسالهْ

وعرفنا بكم صديقا وفيا
كيف ننسى انتدابه واحتلاله ؟ !
كل أفضالكم على الرأس ، والعين ، وليست فى حاجة لدلاله !
ولئن ساء حالنا فكفانا
أنكم عندنا بأحسن حاله !

وقوله من «أنتم ــ ١٦٣» (١٩٣٥) للزعماء الفلسطينيين وقتذاك :

أنتم (المخلصون) للوطنيه
أنتم الحاملون عبء القضيه !
أنتم العاملون من غير قول
بارك الله فى الزنود القويه !
و(بيان) منكم يعادل جيشا
بمعدات زحفه الحربيه !
و(اجتماع) منكم يرد علينا
غابر المجد من فتوح أميَّةْ !

وقد تكون «تائية» حافظ إبراهيم «اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها ــ ١ : ٢٥٣» (١٩٠٣) التى كانت صرخة فى وجه الأجانب وأشياعهم ممن سعوا جاهدين بوسائل شتى إلى أن يحلوا «العامية» محل «الفصيحة» ، لأسباب سربلوها بسرابيل العلمية والحضارة والتقدم فى حين أنها كانت «من أجل القضاء على العربية الفصحى وإحلال العامية محلها»(٤٩) ، قد تكون أحد العوامل التى شجعت إبراهيم طوقان على أن يقف فى أخريات حياته،حين كان مراقبا للقسم العربى فى إذاعة القدس (١٩٣٦ ــ ١٩٤٠)،وقفته الحازمة الناجحة ، وهى «تصديه لفئة غير عربية ... كانت تسعى سعيها لتنشيط اللغة العامية ، وجعلها اللغة الغالبة على الأحاديث المذاعة ...» . (٥٠)

٧

وخلاصة الأمر ، أن تأثر إبراهيم طوقان بلسانى مصر الناطقين ، فيما دعاهما طه حسين(٥١) ، كان عاما فى مجمله ، وكان بشوقى أظهر وأكثر وأعمق . وقد انصب تأثره على قصائد من شعرهما «نمطية» معروفة مشهورة ، فجاء عند إبراهيم فى قصائد نمطية غدا أكثرها معروفاً مشهوراً ، لأن أثرهما فى مانظمه من «موشحات» وشعر متعدد القوافى لايكاد يبين .

لم يكن تأثر إبراهيم احتذاء عشوائياً فى كل شئ . فإذا ما استثنيت ملامحه البينة من وزن وقافية وقبسات صياغية وأسلوبية ، واستثنيت تضميناته واستشهاداته ، يظل شعاعه الإبداعى وهاجا متميزا بما أدخله من أنماط التلوين والتصرف فى المبنى والمعنى والموسيقى والصورة والأسلوب ، فأضاف إلى المواد والعناصر التى ارتكزت فى ذهنه من شعر الشاعرين عناصر جديدة ، تفوق فيها أم قصر ، وأبدعها جميعا خلقا آخر ، هو عنوان أصالته وشخصيته المبدعة ، حتى ليصدق عليه وينسحب أحدث الآراء فى شوقى نفسه من أنه «لم يأخذ المعانى على هيئتها فى أصولها . بل تصرف فيها . فلم تكن داخلة فى شعره دخول الاستشهادات ولادخول الاقتباسات ، وإنما دخول لبنات الثقافة فى تكوين الإنسان الذى لايحاسب على تبعية فى الاستظهار بها ، بل ينظر إلى مدى توفقه فى تكييفها لينطلق فى بنائه الشخصى»(٥٢)

هوامش

(١) راجع لمزيد من الاطلاع : د . مصطفى هدّارة ، مشكلة السرقات فى النقد العربى ٢٦١ ــ ٢٦٧ ، مكتبة الأنجلو المصرية ــ الطبعة الأولى ١٩٥٨ .

(٢) استطعت ، إلى الآن ، أن أنجز مجالين من مجالات الإطار الشعرى عند إبراهيم طوقان ، الأول «أثر القرآن فى شعر إبراهيم طوقان» (مجلة البيان ــ الكويت . العدد ١٣٨ ــ أيلول ١٩٧٧) ، والآخر «الشعبية فى شعر إبراهيم طوقان» . وهما جزء من كتاب تحت الطبع عنوانه «قضايا فى النقد والشعر» .

(٣) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ١٠ و١٨ ــ ١٩ (صَدّر ديوان إبراهيم طوقان ــ دار القدس ، بيروت ١٩٧٥) ، ورحلة صعبة ــ رحلة جبلية (٥) (مذكرات فدوى طوقان) ــ مجلة الجديد ، العدد (٢) شباط ١٩٧٨ ، ص ٢٧ و ٣١ ، والعدد (١) ــ كانون أول ١٩٧٨ ، ص ١٥ .

(٤) فدوى طوقان : رحلة جبلية ــ رحلة صعبة (٦) الجديد ، العدد (٣) ــ ١٩٧٨ ص ٧ .

(٥) مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد العربى ٢٥٨ نقلا عن :
Edwards, W. A.: Plagiarism, p. 4.

(٦) Allen, W: Writers on Writing, f^{t} published, London. 1948, p. 46.

(٧) مصطفى هدارة : المرجع السابق ٢٦٨ .

(٨) من هؤلاء : الشيخ إبراهيم أبو الهدى الخماش ، والشيخ فهمى هاشم (راجع عنهما : البدوى الملثم : إبراهيم طوقان فى وطنياته ووجدانياته ١٩ ــ ٢٠ . المكتبة الأهلية ــ بيروت ؟) .

(٩) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ٨ ــ ٩ .

(١٠) فدوى طوقان : المصدر السابق ١٠ .

(١١) فدوى طوقان : المصدر السابق ١٣ ــ ١٤ .

(١٢) عمر فروخ : شاعران معاصران ٢٣ . المكتبة العلمية ــ بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٥٤ .

(١٣) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ١٦ .

(١٤) عمر فروخ : المصدر السابق ٧ و ٧٢ و٧٦ .

(١٥) عمر فروخ : المصدر السابق ٧ .

(١٦) يشير الرقم الذى يلى عنوان القصيدة مباشرة فى هذا البحث من الآن فصاعدا إلى صفحة ديوان الشاعر صاحب القصيدة ، ويشير التاريخ الذى بين قوسين ، إن وجد ، إلى سنة نظمها .

(١٧) نقل عن مخطوطة لديوان إبراهيم من مقدمته لقصيدة «حطين» ما يؤكد ما ورد فى مناسبة القصيدة فى الديوان المطبوع من أن زيارة شوقى إلى فلسطين لم تتم . (د . كامل السوافيرى : الاتجاهات الفنية فى الشعر الفلسطينى المعاصر ١٦٨ . الأنجلو المصرية ــ الطبعة الأولى ١٩٧٣) . غير أنه ورد فى كتاب عمر فروخ (شاعران معاصران ، ص : ٣٣ و ١٢٨) ما يفيد بأن أحمد شوقى ذهب إلى فلسطين !

(١٨) ديوان إبراهيم ١٨٨ ويرجح أن القصيدة وعنوانها «عتاب إلى شعراء مصر» قيلت عام ١٩٢٩ .

(١٩) يقصد قصيدة شوقى «رومة» ومطلعها :

قف بروما ، وشاهد الأمر واشهد
أن للملك مالكا سبحانَهْ

(الشوقيات ١ : ٢٥١ ، طبعة بيروت المصورة)

(٢٠) يشير إلى قصيدته «زلزال مسينا» التى لها نصيب فى هذا البحث .

(٢١) يشير إلى قصيدة «نيرون» (ديوان الخليل ٢ : ١٠١ . دار الجيل بيروت ١٩٤٥) .

(٢٢) البدوى الملثم : إبراهيم طوقان فى وطنياته ووجدانياته ٥٠ (هامش ٢) .

(٢٣) فدوى طوقان : رحلة صعبة – رحلة جبلية (المدخل) ، الجديد ١٩٧٧ ، ص : ٩ (لم يذكر العدد على المقال المصور الذى حصلت عليه من الزميل الدكتور فواز طوقان مشكوراً) ،

(٢٤) كان يصدرها محمد على الطاهر .

(٢٥) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ١٢ . والنشيد فى ديوانه ١٩٥٠ .
(٢٦) فدوى طوقان : المصدر السابق ١٤ ـ ١٥ .
(٢٧) راجع : يوسف مراد ، مبادىء فى علم النفس العام ٢٣٥ و ٢٤٨ ـ ٢٥١ ، الطبعة السابعة ـ دار المعارف بمصر ١٩٧٨ .
(٢٨) أخى إبراهيم ١٩ .
(٢٩) كامل السوافيرى : الاتجاهات الفنية فى الشعر الفلسطينى المعاصر ١٦٩ .
(٣٠) البدوى الملثم : إبراهيم طوقان فى وطنياته ووجدانياته ٥٠ ـ ٥٥ .
(٣١) عجز البيت : «أُودِعْن كافوراً من الأسلاك» .
(٣٢) عمر فروخ : شاعران معاصران ٧٥ .
(٣٣) محمود السعران : اللغة والمجتمع ١٢٩ ـ ١٣٣ . دار المعارف ـ الإسكندرية الطبعة الثانية ١٩٦٣ .
(٣٤) إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ١٥٦ . الأنجلو المصرية ـ الطبعة الرابعة ١٩٨٠ .
(٣٥) وشمل التغيير أيضا مطلع القصيدة فى صدره . فبعد أن كان حين نقدها إبراهيم : «شيعت أحلامى بطرف باك» صار إلى «شيعت أحلامى بقلب باك» .
(٣٦) محمد صبرى : الشوقيات المجهولة ١ : ٨ و ٤٧ و ٦٩ دار المسيرة ـ بيروت . الطبعة الثانية ١٩٧٩ وشوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ٦١ ـ ٧٢ دار المعارف بمصر ـ الطبعة السابعة ١٩٧٧ .
(٣٧) من البيت :

ملئت فى الذكرى هواك ، وفى الكرى ،
والذكريات صدى السنين الحاكى

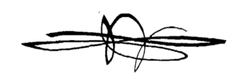
(٣٨) عمر فروخ : شاعران معاصران ٦١ .
(٣٩) انظر أيضا : د . زكى المحاسنى ، إبراهيم طوقان شاعر الوطن المغصوب ٢٤ ـ ٢٦ . دار الفكر العربى ـ القاهرة ؟
(٤٠) عمر فروخ : شاعران معاصران ٣٧ و ٣٩ .
(٤١) ديوان المتنبى ٣ : ٣٤٩ (شرح البرقوقى) . دار الكتاب العربى ـ بيروت ؟
(٤٢) عمر فروخ : المصدر السابق ١٢٩ .
(٤٣) ديوان حافظ ٢ : ٢١٨ (طبعة دار العودة ـ بيروت المصورة عن طبعة مصر) . وقد أشار حافظ فى قصيدته إلى زلزال نابلس ، ربما لأن سعدا كان قد تبرع لمنكوبيه بمئة جنيه :

قل لمن بات فى فلسطين يبكى
إن زلزالنا أجلّ مصابا
قد دُهيتم فى دُوركم ودُهينا
فى نفوس أبينَ إلا احتسابا
فلقد نم على الحوادث جَفْنا
ولقدنا المُهندا القِرْضابا

(الجفن : غمد السيف . القرضاب : القطاع) .
وكان إبراهيم طوقان قد أشار قبله (٢٧ أيلول ١٩٢٧) إلى تبرع سعد ، فقال :

(عيبال) منذ تزلزلت اركانه
ما انفك يسعده نداك ويسعد
عزيته بمصابه ، ووصلته
حسبى عزاؤك نعمةً لا تجحد
جود خشمت به الحياة وإنه
لختام ألف صنيعة لك تحمد

(٤٤) راجع فى نوعى التكرير هذين ، التكرير النغمى والتكرير المراد به تقوية المعانى الصورية : عبد الله الطيب المجذوب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٢ : ٤٥ ـ ٩٨ ـ البابى الحلبى ـ القاهرة . الطبعة الأولى ١٩٥٥ .
(٤٥) آيتان : زلزال الأرض والفيضان .
(٤٦) مارج : شعلة ساطعة ذات لهب شديد .
(٤٧) الحريض : الساقط الذى لايستطيع النهوض .
(٤٨) فدوى طوقان : رحلة صعبة ـ رحلة جبلية (٦) . الجديد ـ العدد (٣) ١٩٧٨ ، ص : ٢١ .
(٤٩) نفوسة زكريا : تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر ، ص : ١٢ . الطبعة الأولى ١٩٦٤ . وراجع فى تاريخ الدعوة إلى العامية البابين الأول والثانى من الكتاب نفسه ومحمد محمد حسين : الاتجاهات الوطنية فى الآداب المعاصرة ٢ : ٣٥٩ وما بعدها . مؤسسة الرسالة ـ بيروت . الطبعة الرابعة ١٩٨٠ .
(٥٠) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ٢٣ .
(٥١) حافظ وشوقى ١٦٠ . منشورات الخانجى وحمدان (القاهرة ـ بيروت) ؟ .
(٥٢) محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ٣٥٤ منشورات الجامعة التونسية ـ تونس ١٩٨١ .

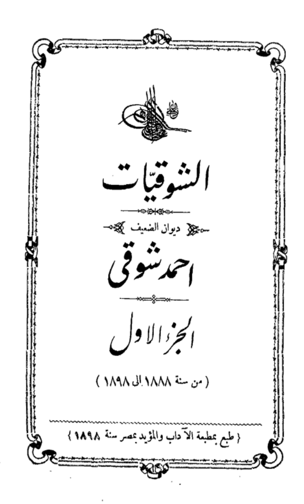


وثائق

لا يكتمل تصور القارئ المعاصر عن حافظ وشوقى إلا بمجموعة من الوثائق تصله وصلا حميا بعالم الشاعرين . وحرصا من المجلة على تحقيق هذا الوصل تقدم إلى قارئها مجموعة من هذه الوثائق ، تنطوى على صوت الشاعرين ، وذكريات معاصريهما ، أو حوارهم معهما ، والانطباع النقدى الأول الذى خلفه إنتاجهما ، وصور خطية من مسودات شوقى . وكل ما ترجوه المجلة أن تسهم هذه الوثائق فى وصل القارئ بالعالم التاريخى لهذين الشاعرين ، وأن تسهم ـ بالمثل ـ فى توجيه دارس تراثهما إلى جوانب مازالت تنتظر التأمل والدرس .

التحرير

مقدمات أعمال



الشوقيات

ديوان الضعيف

احمد شوقي

الجزء الاول

(من سنة ١٨٨٨ الى ١٨٩٨)

{ طبع بمطبعة الآداب والمؤيد بمصر سنة ١٨٩٨ }

مقدمة الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي علم البيان . وجعله أثرا من روحه عند الانسان . والصلاة والسلام على نبي الامة . القائل ان من الشعر لحكمة . (أما بعد) فما زال لواء الشعر معقودا لأمراء العرب وأشرافهم. وما برح نظمه حبيبا الى علمائهم وحكمائهم. يمارسونه حق المراس. ويبنون كل بيت منه على أمتن أساس. موفين اجلاله . حافظين خلاله. مدنين الي الاذهان خياله .

قاله امرؤ القيس واصفا وحاكيا. وضاحكا وباكيا. وناسبا وغازلا . وجاداً وهازلاً . وجمع شمله بحيث تعد المنظومة الواحدة له أثرا في البيان مستقلا وبنيانا قائما برأسه .

ونظمه أبو فراس فخراً عالياً . ونسيباً غالياً . وحكماً باهرة . وأمثالا سائرة . لكنه لم يقله فوضى ولا قرب في نظمه الخلط فان قصيدته المشهورة التي يقول في مطلعها

أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبر * أما للهوي نهي عليك ولا أمر

ليست الا عقدا توحد سلكه وتشابهت جواهره ودق نظامه. تعاونت فيه ملكة العربي وسليقة الشاعر على حسن الحكاية. فاذا فرغت من قراءتها فكأنك

قد قرأت أحسن رواية. وهذا وكونها أشبه شيء بالشعر في شعور الانفس هما سر بقائها متلوة الي الابد.

وكان أبو العلاء يصوغ الحقائق في شعره ويوعى تجارب الحياة في منظومه ويشرح حالات النفس ويكاد ينال سريرتها ومن تأمل قوله من قصيدة

فلا هطلت عليّ ولا بأرضي * سحائب ليس تنتظم البلادا

وقابل بين هذا البيت وبين قول أبي فراس

معللتي بالوصل والموت دونه * اذا مت ظمآنا فلا نزل القطر

ثم نظر الي الاول كيف شرع سنة الايثار وبالغ في اظهار رقة النفس للنفس وانعطاف الجنس نحو الجنس والى الثاني كيف وضع مبدأ الاثرة وغالي بالنفس ورأي لها الاختصاص بالمنفعة في هذه الدنيا تعيش فيها جافية ثم تخرج منها غير آسية علم أن شعراء العرب حكماء لم تعزب عنهم الحقائق الكبر ولم يفتهم تقرير المبادئ الاجتماعية العالية وانهم أقدر الامم على تقريبها من الاذهان واظهارها في أجلى وأجمل صور البيان

وكان أبو العتاهية ينشيء الشعر عبرة وموعظة. وحكمة بالغة موقظة. وكان أمير المؤمنين على بن أبي طالب رضى الله عنه يرجع اليه كذلك في الوعظ والارشاد والتحذير من الرذائل. والاغراء بالفضائل

وكان الشافعي رحمه الله وهو القائل

ولولا الشعر بالعلماء يزرى * لكنت اليوم أشعر من لبيد

تجرى ألفاظه بالشعر وله مقاطيع مختارة. وحكم في الناس سيارة. وحسبك ان الطب جميعه لو جمع لما خرج عن البيتين المنسوبين اليه وهما

ثلاث هنّ مهلكة الانام * وداعية الصحيح الي السقام

دوام مدامة ودوام وطء * وادخال الطعام على الطعام

ولو انفسح لهؤلاء وأمثالهم المجال من الزمان والمكان وشهدوا عصر البخار كما نشاهده. وكابدوا الدهر في الهرم مثلما نكابده. لامتلأت الصدور من محفوظ أشعارهم. ولضاقت المطابع على تنافسها عن نشر آثارهم

***

قد منا هذا اليلم به فريق يحتقرون الشعر وآخرون منا معشر الشبان يضمرون للعربي منه عداوة من جهل الشيء ويرون بينه وبين الشعر الافرنجي بعد ما بين المشرق والمغرب ناسين أن العرب أمة قد خلت ودولة تولت فلا ينبغى أن يؤخذوا الا بما تركوا وان المسؤل عن خروجه بعدهم من هالته انما هو الخلف المفرط والوارث المتلاف

اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة وحرموا الاقوام من بعدهم. فنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة. وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الابانة والسهولة. ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور «القديم على قدمه» فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه وأتوا المنازل من غير أبوابها ودخلوا البيداء على سراب. وانغمس فريق في بحار التشابيه حتي تشابهت عليهم اللجج ثم خرجوا منها بالبلل. وزعمت عصبة ان أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة بواد فكلما كان بعيداً عن الواقع. منحرفا عن المحسوس. مجانبا للمحتمل. كان أدني في اعتقادهم الى الخيال. وأجمع للجلال والجمال. حتي نشأ عن ذلك الاغراق الثقيل على النفوس والغلوّ البغيض الى العقول السليمة

على أن الكل قد مارسوا الشعر فنا على حدة. واتخذوه حرفة وتعاطوه تجارة اذا شاء الملوك ربحت واذا شاؤا خسرت. ثم لم يكفهم ذلك حتي هجوا الشعر وذموه بكل لسان فزعموه مجلبة الشقاء وقالوا انه محسوب على الشعراء يغيض من ارزاقهم وينحت من قلوبهم ويعرضهم لاراقة ماء الوجوه ولقد والله زعموا صدقا وقالوا حقا وان هذا لجزاء فئة يتوقعون ارزاقهم من ملوك كرام يخلقهم الله لرواج حرفتهم فاذا لم يخلقوا كسدت الحرفة واخطأت الارزاق على أنه يستثني من هؤلاء قليل لا يذكر في جنب الفائدة الضائعة بضياع الشعر مديحا في الملوك والامراء. وثناء على الرؤساء والكبراء. والاّ فمن دواوينهم ما يخلق ان يكون المثال المحتذي في شعر الامم كابن الاحنف مرسل الشعر كتبا في الهوى ورسائل. ومتخذه رسلا في الغرام ووسائل. وكابن خفاجة شاعر الطبيعة ومجنون ليلاها. وواصف بدائعها وحلاها. وكالبهاء زهير سيد من ضحك في القول وبكى. وأفصح من عتب على الاحبة واشتكى. وحسبك أنه لو اجتمع ألف شاعر يعززهم ألف ناثر على أن يحلوا شعر البها أو يأتوا بنثر في سهولته لا نصرفوا عنه وهو كما هو.

ولا أرى بداً من استثناء المتنبي مع علمي أنه المدّاح الهجاء. لان معجزه لا يزال يرفع الشعر ويعليه. ويغرى الناس به فيجدده ويحييه. وحسبك أن المشتغلين بالقريض عموما والمطبوعين منهم خصوصا لا يتطلعون الا الى غباره. ولا يجدون الهدى الا على مناره. ويتمني أحدهم لو أتيح له ممدوح كممدوحه ليمدحه مثل مديحه أو لو وقع له كافور مثل كافوره ليهجوه مثل هجائه فمثل أبي الطيب في تشبه الشعراء به وسعيهم لبلوغ شأوه في المدح أو الهجو كمثل قائد مشهور الايام. معروف بالحزم والاقدام. قد أشربته قلوب الجند وملئت نفوسهم ثقة منه فلو قذف بهم في مهاوي الهلاك وهم يعلمون لما جبنوا ولا أحجموا. هذا مع اعترافي بأن المتنبي صاحب اللواء. والسماء التي ما طاولتها في البيان سماء. ولو سلم من الغرور وسلم الناس من لسانه لاجللته اجلال الانبياء

والحاصل ان انزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجل عنها. ويتبرأ الشعراء منها. الا أن هناك ملكا كبيراً ما خلقوا الا ليتغنّوا بمدحه ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب وهذا الملك هو الكون فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى. يقلب احدى عينيه في الذرّ ويجيل أخري في الذرى. يأسر الطير ويطلقه. ويكلم الجماد وينطقه. ويقف على النبات وقفة الطلّ. ويمرّ بالعراء مرور الوبل. فهنالك ينفسح له مجال التخيل ويتسع له مكان القول ويستفيد من جهة علما لا تحويه الكتب ولا توعيه صدور العلماء ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسليا في الهم. ومنجيا من الغم. وشاغلا اذا أملّ الفراغ ومؤنسا اذا تملكت الوحشة ومن جهة ثالثة لا يلبث أن يفتح الله عليه فاذا الخاطر أسرع والقول أسهل والقلم أجري والمادة اغزر بحيث لا تمضي السنون حتى تتداول الايدى مؤلفاته. واذا مات اكبر الناس من بعده مخلفاته. أو لم يكن من الغبن على الشعر والامة العربية أن يحيا المتنبي مثلا حياته العالية التي بلغ فيها الي أقصى الشباب ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر تسعة اعشارها لممدوحيه والعشر الباقي وهو الحكمة والوصف للناس

هنا يسأل سائل وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله فاجيب أني قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما اعلمه اليوم ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها وقصائد للاحياء يحذون فيها حذو القدماء

والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر الا ما كان مدحا فى مقام عال ولا يرون غير شاعر الخديوى .صاحب المقام الاسمي فى البلاد . فما زلت أتمنى هذه المنزلة واسموا اليها على درج الاخلاص فى حب صناعتى واتقانها بقدر الامكان وصونها عن الابتذال حتي وفقت بفضل الله اليها ثم طلبت العلم فى اوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم وعلمت أني مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه واني لاأؤدى شكرها حتي أشاطر الناس خيراتها التى لا تحد ولا تنفد واذ كنت أعتقد أن الاوهام اذا تمكنت من أمة كانت لباغي ابادتها كالافعوان .لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف باطراف البنان جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعاني وحديث الاساليب بقدر الامكان .الى أن رفعت الى الخديوي السابق قصيدتى التي أقول فى مطلعها

خدعوها بقولهم حسناء * والغواني يغرهن الثناء

والتى غزلها فى أول هذا الديوان . وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ فى الجريدة الرسمية وكان يحرر هذه أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان فدفعت القصيدة اليه وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المدح فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر فلما بلغني الخبر لم يزدنى علما بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة انما كان في محله وان الزلل معي اذا أنا استعجلت

ثم نظمت روايتي « على بك أو فيما هى دولة المماليك» معتمدا في وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع الي المرحوم رشدى باشا ليعرضها على الخديوي السابق فوردنى منه كتاب باللغة الفرنساوية يقول فى خلاله

« أما روايتك فقد تفكه الجناب العالي بقراءتها وناقشنى فى مواضع منها وناقشته وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ويحب أن لا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك تحصيلها وانت فى بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك وان تأتينا من مدينة النور (باريز) بقبس نستضيء به الآداب العربية» . فصادفت هذه النصيحة العالية من أمير ذكى حكيم هوى فى فؤاد مطوى على طاعته نازل على حكم الشعر والادب فترجمت القصيدة المسماة « بالبحيرة » من نظم (لمرتين) وهى من آيات الفصاحة الفرنساوية . ثم أرسلتها الي الباشا المشار اليه في كراس وبعض كراس ليطلع الجناب الخديوي عليها واذ كنت لا أتخذ لشعري مسودات رجوت انى أجدها عنده بعد العودة الى مصر ثم عدت دون ذلك عواد

وجربت خاطرى في نظم الحكايات على أسلوب (لا فونتين) الشهير وفى هذه المجموعة شيء من ذلك فكنت اذا فرغت من وضع اسطورتين أو ثلاث أجتمع باحداث المصريين واقرأ عليهم شيأ منها فيفهمونه لاول وهلة ويأنسون اليه ويضحكون من أكثره وأنا أستبشر لذلك وأتمني لو وفقني الله لأجعل لاطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للاطفال في البلاد المتمدنة منظومات قريبة المتناول يأخذون الحكمة والادب من خلالها على قدر عقولهم

والخلاصة انى كنت ولا أزال ألوى فى الشعر على كل مطلب. وأذهب من فضائه الواسع فى كل مذهب. وهنا لا يسعني الا الثناء على صديقى خليل مطران صاحب المنن على الادب . والمؤلف بين أسلوب الافرنج فى نظم الشعر وبين نهج العرب. والمأمول اننا نتعاون على ايجاد شعر للاطفال والنساء وأن يساعدنا سائر الادباء والشعراء على ادراك هذه الامنية على انى لا أستصعب فى مصر اليوم صعبا بعد ما علمت ان كثيرا من المخدرات في العاصمة أصبحن يرقبن ساعة ظهور الجرائد بصبر نافد وان احداهن طردت خادما لها أرسلته يشترى نسخة من جريدة فأبطأ مع علمه بأن مولاته لا تعطي صبرا عن أخبار الحرب الترنسفالية اذاً فالواجب على الكتاب ورجال الصحافة في أولهم أن يهيؤا أسباب النجاح لهذا الميل الحادث وعلى الادباء والشعراء أن يعرضوا فاكهتهم على النساء مثل الرجال حتى تصبح جنات قرائحهم فيها من كل فاكهة زوجان

بقى استدراك لابد من ايراده وذلك أن بعضهم يستنتج من كون الناثر لا ينظم أن الشاعر لا ينثر كذلك ولا ينبغي له وهذا وهم يدانى اليقين عندهم وقد جاوز الشعراء فى الانخداع به حداً أضربهم مع انه يكفى للخروج منه أن نعلم أن اكثر ما أعجز به أدباء الافرنج اليوم فى القصص والانشاء وما يمثل على اكبر ملاعبهم وتتداوله ألسنتهم من مرسل الكلم ومنثور الحكم وما كتب فى هذا القرن والذى قبله فى الفلسفة العليا والسياسة الكبرى انما هو من قلم مشاهير الشعراء حتى لتسمع عن أحدهم انه مات عن عشرات من المؤلفات ثم ترى المنظوم منها أقلها بل ان بعضهم يقدم « الاشقياء » كتاب لفكتور هوجو على سائر مؤلفاته وفيها الشعر كما يرون « اعتراف ابن العصر » لألفريد دي موسيه أجل أثر له بين كثير من الآثار وفيها الروايات المنظومة والاشعار وكلا الشاعرين مطبوع لم يختلف فى سليقته اثنان

على أني كنت أول من انقاد بأزمة هذا الوهم وطالما أوذيت به فكنت اذا عرضت لى كتابة أشفق منها وأجفل عنها فصرت مثلى مثل الشاعر الفرنسوي الذي يحكي عنه انه لما رأى أهل باريز يبالغون فى الحفاوة به ويكثرون من دعوته الي موائدهم ومجالسهم ليسمعوا حديثه على ظن أنه يقول مالا يقوله الناس بلغ به الاحتراس منهم الى أن كان اذا دعي الى وليمة حضر والقوم على المائدة فأكل صامتا ثم انصرف والقوم لم يفرغوا من الطعام فقيل له في ذلك فقال أنا على المائدة كأحدكم فاذا جلست ازاء مكتبتي فتصوروني كيف شئتم اه

اما كون الناثر لا ينظم الا اذا كان حاصلا على هذه الملكة الموهوبة لحقيقة لا مشاحة فيها وان لم يكن بذلك عار على الكاتب بل الغبن الفاحش والخسران المبين أن تضيع حياة الكثيرين من الكتاب والعلماء وليست بقليلة الثمن فى محاولة المحال والتمادى في مثل هذا الضلال على أن الشعر ليس من حاجيات العمران المادى الذي تتوقف عليه سعادة الانسان فى هذه الحياة الدنيا ولكنه من كماليات العمران الادبى الذى تسأم النفس عنده الحقيقة المجسدة. والمادة المجردة . وتميل فى بعض أوقاتها الى التنقل بشعورها من عالم الي آخر ومن فضاء الي سواه ولعل هذه هى الحكمة فى كون الشعراء قليلا عديدهم فى كل زمان ومكان لا تعطي الامم منهم الا بقدر حاجتها اليهم

ومما يجمل ايراده في هذا المقام انه بدا لاحد الانكليز أن تكون عنده مجموعة فيها من كل شاعر عصرى شيء من نظمه بخطه فجعل يطوف بها على مشاهير الشعراء حتي وفد على جول سيمون فقيد فرنسا وفيلسوفها المشهور فطلب منه أن يكتب شيئا من نظمه فاعتذر الرجل بكونه ما نظم قط ولا

يعلك قول الشعر فما زال الانكليزي يلح عليه حتى أحرجه وكان جول
سيمون يحفظ أبياتا للشاعر الشهير لمارتين وكانت أحسن مافي منظومته
التي سماها « البحيرة » فأخذ المجموعة وكتب الابيات ثم جعل اسمه تحتها
واتفق بعد ذلك أن المجموعة وقعت في يد منتقد أدبي لبعض الصحف
السيارة في باريز وكان لا يعرف الشعر ولا يدري لمن هو فلم يكن منه
الا أن ملأ أعمدة الجريدة من انتقادها ورمى جول سيمون بالدخول فيما
لا يعنيه والتطفل على موائد الشعراء ثم نصحه أن يبقى فيلسوفا كما كان ومن
الفلسفة أن لا يحاول الانسان ما ليس في الامكان اه

يعلم مما تقدم جميعه أنني أرى للمشتغلين بالشعر من أبناء «الوطن العربي»
أن يجمعوا في مسيرهم على الدرب بين أزواد ثلاثة لا وصول بدونها مجتمعة

« الاول » ثقة الانسان من كون الشعر في طباعه وهذا هو الشرط
الأوجب وانه لامر يعني الآباء والاساتذة اكثر من سواهم ولا ينبغي لهم
أن يتصرفوا في مستقبل الاطفال الذين هم أمانة الله في أيديهم بمقتضى
أميالهم الشخصية وأفكارهم الخصوصية بل عليهم اذا آنسوا هذه الهبة عند
الطفل أن يأخذوا بيده ويعينوه عليها ولو كانوا ممن ينظرون الي الشعر بعين
السخط لان الله سبحانه وتعالي وهو الواهب قد رأي له ذلك وما يرى الله
أفضل واذا وجدوه دعيا في الشعر دخيلا منذ الطفولة وجب عليهم تبغيضه
اليه وممانعته عن نظمه ولو كانوا من محبي الشعر ونصرائه

« والثاني » أخذ العلوم وتناول التجارب لان الشعر لا يخرج عن
كونه اخبارا وحكمة وهما لا يكونان الا من عليم مجرب

« والثالث » أن لا يتخذ الشعر حلية على عطل من سائر أمور الدنيا
وأشغالها فان كان ولا بد من التفرغ للأدب حبا به أو طلبا للمكسب فليكن
الشعر هو اليتيمة العصماء في عقد علومه وصاحب العلم في موكب فنونه
لا ينافي تعاطيه الكتابة نثرا في جميع المطالب وضروب المواضع فانك
لا تجد الشعر وسلطانه عندئذ الا مرشدين أمينين وذخرين ثمينين

فمن جمع بين هذه الامور الثلاثة وكان عاملا متقنا لعمله حريصا عليه
مترقيا فيه يخاف الله في الغرور ويخشاه في ايذاء خلقه فقد انكشف له سر
النجاح وأحرز قصب السبق في حلبة الكتاب والشعراء

..

الآن أدخل في الحديث مع فريق طلبوا مني أن أجعل صورتي في هذه
المجموعة وآخرين رغبوا الي في كلمة تقال عنها وعن صاحبها وأن لا يقولها
سواي

معذرتي الي الفريق الاول أن من يعرض صورته على الناس كمن
يعرض وجهه عليهم وأعوذ بالله وبالمحبين أن أكون ذلك الرجل على أن
صورتي ما عشت بينهم ينظرون اليها فاذا مت فليأخذوها من أهلي اذا جد
بهم الحرص عليها

وللآخرين أقول اني لا أزال في أول النشأة وان حياتي لم تحفل بعد
بالعجائب ولم تمتلئ من الفوائد ولا المصائب حتى أحدث الناس بأخبارها
لكني لا أثق بيومي الآتي وأخاف بعدي رجوم الظن وضلالات الاحاديث
فلي العذر أن أجيب طلبهم على أن يكون الحديث بيني وبينهم كما يكون
بين الاحباب

سمعت أبي رحمه الله يرد أصلنا الي الاكراد فالعرب ويقول ان والده
قدم هذه الديار يافعا يحمل وصاة من أحمد باشا الجزار الى والى مصر
محمد علي باشا وكان جدى وأنا حامل اسمه ولقبه يحسن كتابة العربية
والتركية خطا وانشاء فأدخله الوالي في معيته ثم تداولت الايام. وتعاقب
الولاة الفخام. وهو يتقلد المراتب العالية. ويتقلب في المناصب السامية. الى أن
أقامه سعيد باشا أمينا للجمارك المصرية فكانت وفاته في هذا العمل عن ثروة
راضية بددها أبي في سكرة الشباب ثم عاش بعمله غير نادم ولا محروم
وعشت في ظله وأنا واحده أنعم بما كان من سعة رزقه ولا أراني في ضيق
حتي اندب تلك السعة فكأنه رأي لي كما رأى لنفسه من قبل أن لا أقتات
من فضلات الموتى

أما جدي لوالدتي فاسمه أحمد بك حليم ويعرف بالنجده لي نسبة الي
نجدة احدي قري الاناضول وفد على هذه البلاد فتيا كذلك فاستخدمه
والي مصر ابراهيم باشا من أول يوم ثم زوجه بمعتوقته جدتي التي أرثيها في
هذه المجموعة وأصلها من مورة جلبت منها أسيرة حرب لاشراء وكانت
رفيعة المنزلة عند مولاها وكان زوجها محبوبا عنده كذلك فما زالا كلاهما
مغمورين بنعمة هذا البيت الكريم حتي توفى جدى وهو وكيل لخاصة
الخديوى اسماعيل باشا فأمر بنقل مرتبه برمته الي أرملته وأن يحسب ذلك
معاشا لا احسانا . وكان الخديوي المشار اليه يقول عنهما « لم أر أعف منه
ولا أقنع من زوجته ولو لم يسمه أبي حليما لحلمه لسميته عفيفا لعفته »

أنا اذا عربي . تركي . يوناني . جركسي بجدتي لأبي . أصول أربعة . في
فرع مجتمعة . تكفله لها مصر كما كفلت أبويه من قبل . وما زال لمصر
الكنف المأمول والنائل الجزل . على أنها بلادى . وهي منشأى ومهادي .
ومقبرة أجدادى . ولد لي بها أبوان . ولي في ثراها أب وجدان . وببعض
هذا تحبب الي الرجال الاوطان

أما ولادتي فكانت بمصر القاهرة وأنا اليوم أحبو الى الثلاثين. حدثني
سيد ندماء هذا العصر المرحوم الشيخ علي الليثي قال لقيت أباك وأنت حمل
لم يوضع بعد فقص علي حلما رآه في نومه فقلت له وأنا أمازحه ليولدن لك ولد
يخرق كما تقول العامة خرقا في الاسلام

ثم اتفق اني عدت الشيخ في مرض الموت وكانت في يده نسخة من
جريدة الاهرام فابتدر خطابي يقول هذا تأويل رؤيا أبيك ياشوقي فوالله
ماقالها قبل في الاسلام أحد قلت وما تلك يامولاي قال قصيدتك في
وصف (البال) التي تقول في مطلعها

حف كأسها الحبب * فهي فضة ذهب

وهاهي في يدي أقرأها . فاستعذت بالله وقلت له الحمد لله الذي جعل هذه
هي «الخرق» ولم يضر بي الاسلام فتيلا اه

أخذتني جدتي لامي من المهد وهي التي أرثيها في هذه المجموعة وكانت
منعمة موسرة فكفلتني لوالدي وكانت تحنو علي فوق حنوهما وترى لي
مخايل في البر مرجوة . حدثتني أنها دخلت بي على الخديوي اسماعيل وأنا
في الثالثة من عمري وكان بصري لا ينزل من السماء من اختلال أعصابه
فطلب الخديوي بدرة من الذهب ثم نثرها على البساط عند قدميه فوقعت
على الذهب أشتغل بجمعه واللعب به فقال لجدتي اصنعي معه مثل هذا فانه
لا يلبث أن يعتاد النظر الي الارض قالت هذا دواء لا يخرج الا من
صيدليتك يامولاي قال جيئي به الي متي شئت اني آخر من ينثر الذهب

فى مصر اه ولا يزال هذا الارتجاج المصبي فى الابصار يعاودنى وكان المرحوم الشيخ على الليثي كلما التقت عينه بعيني ينشد هذا المصراع للمتنبي « محاجر مسك ركّبت فوق زئبق »

دخلت في مكتب الشيخ صالح . وأنا في الرابعة وهي من أهلى جناية على وجداني أغفرها لهم ثم انتقلت منه الي المبتديان فالتجهيزية فكنت التلميذ الثاني لهذه المدرسة وأنا في الخامسة عشرة وكان ناظرها المرحوم صادق باشا شنن قد حصل لي من النظارة على « المجانيه » بوجه الاستثناء لاعن حاجة اليها ولكن على سبيل المكافأة ثم رأي لى أبي أن أدرس القوانين والشرائع فدخلت مدرسة الحقوق وكان ناظرها المأسوف عليه فيدال باشا لا يراني أهلا لذلك بالسن فما زال أستاذي وصديقى المهذب يحيي بك ابراهيم وكيل المدرسة يومئذ يؤيدني عند رئيسه الي أن قبلت ثم لم يكفه ذلك حتى حصل لى من النظارة على مائتى قرش في الشهر فدرست الحقوق سنتين ثم ارتأت الحكومة أن ينشأ بمدرسة الحقوق قسم للترجمة يتخرج فيه المترجمون الاكفاء فنصح لي الوكيل أن أدخل هذا القسم فعملت وأقمت به سنتين ثم منحتني نظارة المعارف الشهادة النهائية فى فن الترجمة

وبينما أنا أتردد على المغفورله المرحوم على باشا مبارك في شأن ورد عليه مرسوم من المعية السنية بطلبي اليها فكان سروره بذلك اضعاف فرحي بالنعمة المفاجئة فذهبت الى السراي وهنالك استؤذن لى على المرحوم الخديوى توفيق باشا فلما مثلت بين يديه ولم اكن رأيته من قبل ولكن مدحته مرارا وأنا فى المدرسة خاطبني بهذا اللفظ الشريف « قرأت ياشوقي فى الجريدة الرسمية انك أعطيت الشهادة النهائية وكنت أنتظر ذلك لألحقك بمعيتي لكن ليس بها الآن محل خال فهل لك فى الانتظار ريثما يهيئ الله لك الخير » فاستلمت أذيال العزيز وقبلتها ثم قلت حسبي يامولاي أنك قد ذكرتني من تلقاء نفسك الشريفة وأي خير يهيء الله لعبدك أفضل من هذا فاطرق هنيهة ثم قال قد سمعت أن أباك عطل من الخدمة فبلغه انى ربما أدخلته فى عمل قبلك ثم تهلل وأذن لى في الانصراف

فلبثت فى المعية بضعة شهور أنتظر فرجا يأتى به الله وكان المرحوم على باشا مبارك لم يقطع عنى الراتب الى أن كان يوم كثر غيمه وتثاقل مطره فخرجت قبيل الأصيل فى حاجة لي على حمار أبيض كان لوالدي وبينما أنا عائد الي منزلى أجتاز ميدان عابدين بصرت بالعزيز في بهو السراى يشرف منه فنزلت عن الدابة أمشي كرامة للمليك المطل وأمرت الخادم أن يتبعه بها وأن يلاقيني خلف القصر ثم مشيت على الاقدام حتى اذا انتهيت من الميدان اعترضني رسول من الامير يدعونى اليه فوافيت حضرته وأنا لا أعرف السبب وكان معه ساعتئذ المرحوم عبد الرحمن باشا رشدى فتحلي الحليم بصورة الغضب ثم قال أليس لي أن أطل من بيتي حتى نزلت عن حمارك وألجأتني الى الانتناء قلت عفواً يامولاى هكذا أدبنا الاوائل حيث يقول شاعرهم

واذا المطيّ بنا بلغن محمدا * فظهورهن على الرجال حرام

فتبسم ضاحكا. قال ثم انكم معشر الشعراء تتفاءلون بالغيوم وهذا اليوم من أيامكم فاسمع للباشا فان عنده لك فألا فالتفت الباشا عندئذ اليّ وقال الآن أمرنى أفندينا أن أبلغك تعيين أبيك مفتشاً فى الخاصة الخديوية وأما أنت فتعين بعد شهر ثم مد العزيز الي يده فقبلتها واجما قد غلب عليّ السرور حتى أنسانى الشعر وكان ذلك وقته ثم لم يحل عليّ حول فى الخدمة الشريفة حتى رأى لي الخديوى أن أبلغ التأديب فى أوروبا فخيرني فى ذلك وفيما أريده من العلوم فاخترت الحقوق لعلمي انها تكاد تكون من الادب وأن لا قدم فيها لمن لا لسان له فأشار الامير عليّ عندئذ أن أجمع فى الدراسة بينها وبين الآداب الفرنسوية بقدر الامكان ثم سافرت على نفقته فكنت أنقد ستة عشر جنيها فى الشهر نصفها من المعية ونصفها من الخاصة وأعطاني يوم سفري مائة جنيه أرسل نصفها الي مدير الارسالية ليهيء لي جميع ما أحتاج اليه حال وصولي ودفع الىّ النصف الآخر بيده الشريفة وما أنس من مكارمه رحمة الله عليه لا أنس قوله لى في ساعة الوداع « لاحاجة بك منذ اليوم الي أهلك فلا تعنتهم بطلب النقود وأعنت أباك هذا الغنى »

فركبت البحر لا ول مرة أؤم مرسليا فلما قدمتها وجدت مدير الارسالية في انتظارى بها فأخبرنى أن الامير أمر بأن أقضي عامين فى مدينة مونبليه وآخرين فى باريز وكان المدير قادما من مونبليه للقائي فعاد بى اليها على الفور وهنالك قدم لى جميع ما أحتاج اليه وأدخلنى فى مدرسة الحقوق الجامعة ثم رجع الى العاصمة

فلما انقضت السنة الاولي التمست من ولي النعم أن يأذن لي في الاوبة الي مصر لقضاء زمن العطلة بين أهلى فأوقع الىّ أمره ان هذا من نزق الشباب وأنه يري لي أن أقيم اربع سنوات كاملة فى أوروبا وأن لا أضيع منها دقيقة واحدة ثم أرسل اليّ خمسين جنيهاً لأنفقها فى رحلة أزمعها الى أي بلد أشاء الا مصر وكانت الدعوات قد توالت عليّ من الفرنساويين رفقائى فى المدرسة بالذهاب الي مدنهم المتفرقة فى الجنوب وقضاء بعض الايام في ضيافتهم هنالك فقضيت نحو شهرين كنت فيهما قرير العين طيب النفس ناعم البال حيث التفتّ رأيت حولي مناظر رائقة. ومجالى شائقة. ومعالم للحضارة فى أقاصى القرى شاهقة. وآثاراً لدولة الرومان. تزداد حسنا على تقادم الزمان وعرفت الفلاّح الفرنساوي فى داره وكنت ألقاه فى مزرعته وأماشيه في الاسواق فيخيل لي أنه قد خلف العرب على قري الضيف واكرام الجار وكان أعجب مارأيت مدينة كركسون وجدتها قسمين وألفيت القوم عليها صنفين فمنهم الباقون الي اليوم كما كان عليه آباؤهم فى القرون الوسطى بناؤهم ذلك البناء ولباسهم ذلك اللباس وعاداتهم وأخلاقهم تلك العادات والاخلاق والآخرون خلق جديد وشعبة كسائر شعب الامة في أخذهم بأشياء التمدن العصري وبالجملة كانت نتيجة هذه النقل من أجل نعم الله عليّ وأسنى أيادي الخديوي السابق عندى

ثم ما كدت انتهي من السنة الثانية حتي كتب الىّ مدير الرسالة المصرية يستقدمنى لباريز ويخبرنى أنه ذاهب بتلامذته الي انكلترا لقضاء اكثر أيام العطلة فيها وأن الامير رحمه الله أدى نفقة هذه السياحة عني اذا رغبت فيها فبرحت مونبليه على عجل أيمم باريز للمرة الاولى فأقمت بها يومين ريثما أهبت للرحلة ثم سافرنا الي عاصمة انكلترا فلبثنا فيها نحو شهر نغشي من معالمها فى الحضارة ونشاهد من دوران دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينتهي اليه العظم والجلال في هذا العصر لكننا لم نلبث أن سئمناها وهذا اكبر عيوبها فخرجنا الي بعض المدائن على بحر الشمال وهناك وجدنا راحة الخاطر وقرة الناظر وان يكن الجو كثير التقلب غدارا فى غالب الاحيان فلما كانت السنة الثالثة وهى الاولى لى فى باريز أصبت بمرض شديد كنت فيه بين الحياة والموت

فاستخدمت ممرضة تسهر عليّ وتمهل باشارتى فى الحركة والسكنة فكنت أسمعها وأنا فى سكرات الحمى تقول « أفي مثل هذا الشباب تذهبون » ثم تكفف الدمع لكن الله خيب ظنونها ومنّ عليّ بالشفاء وعندئذ أشار عليّ الاطباء أن أقضي اياما تحت سماء افريقا علي زعم أن الذى بي من الضجر والسآمة ليس الا حنينا الي الوطن فوقع اختياري على الجزائر فرحلت اليها مع أحد فضلتها الفرنساويين فنعمتى مرافقته وظل دليلى على الهدي فى عاصمة المستعمرة نحو عشرين يوما ثم برحها الي أوران

أما جو الجزائر فلا يعدله بين الجواء في صحوه وطيب نسمته مع توقد شمسه الا جنوب فرنسا . ولم أتأثر فيها كتأثري من رؤيه المصريين في القهاوي البلدية اذ اكثر أصحابها وغلمانها منهم وكان قد بلغهم جلوس مولانا الخديوي القائم عباس باشا على الاريكة المصرية فكنت أراهم فرحين بالنبأ وأسمعهم يدعون لسموه . ولا عيب في الجزائر سوى أنها قد مسخت مسخاً فقد عهدت مساح الاحذية فيها يستنكف من النطق بالعربية واذا خاطبته بها لم يجبك الا بالفرنساوية على أن حركة العمران فى المدينة عجيبة وآثار التمدن الفرنساوى بادية عليها ولكن المسلمين من أهلها لا يشاركون القوم فى شيء من ذلك ولا يتهافت مترفوهم الا علي مضار التمدن وأسوائه فكأن حظنا واحد فى كل مكان

أقمت بالجزائر أربعين يوما أو تزيد ثم حثثت الرحال عنها قافلا الي باريز وهناك تمت لى السنة الثالثة فى الحقوق وحصلت على الشهادة النهائية فيها فرأى لى الجناب العالى أيده الله أن أقضى فى العاصمة ستة شهور أتمكن فيها من معرفة اشياء باريز وأهلها وقد كان فى الدراسة مايشغل عن ذلك ويحول دونه ثم انقضت تلك المدة على ما رسم لى الرأي العالى أيده الله فعدت الي الوطن وأنا نضو فراق. تهزنى اليه الاشواق

وفي سنة ٨٩٦ للميلاد ندبنى جنابه الفخيم لانوب عن حكومته السنية في مؤتمر المستشرقين الذي كان انعقاده في مدينة جنيف عاصمة سويسرا فكانت خير فرصة تغتنم لمشاهدة هذه البلاد التي هى المجلى البديع لعروس الطبيعة فرحلت اليها وأقمت بها شهراً ثم انفض المؤتمر فبرحتها الى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها وزيارة المعرض الذى أقيم بمدينة انفرس فى ذلك العام

ولما كانت السنة الماضية وكنت قد شدت الحضر على اثر رمد طال أمده خرجت الى الاستانة طلباً للعافية على ضفاف البسفور فأذن الله وكان مارجوت وعدت من عاصمة الاسلام وانا أعتقد أن خطرات النسيم فيها تفعل فى أربعين يوما مالا يفعله طب الاطباء فى أربعين شهرا

هذه هى أيام صباي وخطوات شبابي وأوائل نشأتي أجبت عنها السائل ليعلم كيف تقضت وفيم أنفقت وأين ذهبت وأنا استغفر الله لى ولاهلى ولمن ينظر الى هذا الكتاب بعين الكريم المتجاوز أو المنتقد العدل

. . .

جمعتني باريز في أيام الصبا بالامير شكيب ارسلان وأنا يومئذ فى طلب العلم والامير حفظه الله فى التماس الشفاء فانعقدت بيننا الالفة. بلا كلفة . وكنت فى أول عهدى بنظم القصائد الكبر وكان الامير يقرأ ما يرد عليه منها منشورا فى صحف مصر فتمنى أن تكون لى يوما ما مجموعة ثم تمنى عليّ اذا هي ظهرت أن أسميها « الشوقيات »

ثم انقضت تلك المدة فكأنها حلم فى الكرى أو خلسة المختلس أوهى كما قلت

ى صحبت شكيبا برهة لم يفز بها * سواي على أن الصحاب كثير
حرصت عليها آنة ثم آنة * كما ضن بالماس الكريم خبير
فلما تساقينا الوفاء وتم لي * وداد على كل الوداد أمير
تفرق جسمى فى البلاد وجسمه * ولم يتفرق خاطر وضمير

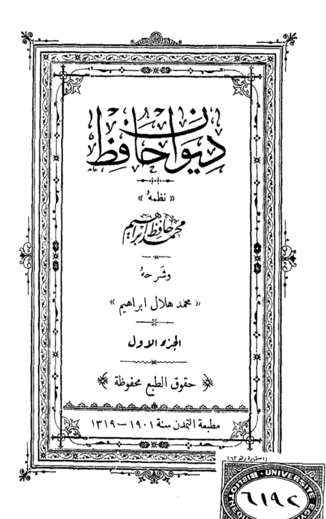
هذا أصل التسمية سبقت به اشارة لا تخالف ودفعت اليه طاعة واجبة وأنا بين هاتين هدف للقال والقيل .يظن بى نسبة الاثر الضئيل . الي الاسم القليل

كانت وفاة والدي من نحو ثلاث سنوات فكان لى عجبا ان وجدت بين اوراقه شيأ كثيراً من مشتت منظومي ومنثورى ما نشر منهما وما لم ينشر قد كتب بعضه بالحبر والبعض الآخر بالرصاص والكل خط يد المرحوم وقد لفه فى ورقة كتبت عليها هذه العبارة « هذا ما تيسر لى جمعه من أقوال ولدى أحمد وهو يطلب العلم في أوربا فكنت كأنى أراه.وانى آمره أن يجمعه ثم ينشره للناس لانه لايجد بعدى من يعتني بشؤونه وربما لم يوجد بعده من يعني بالشعر والآداب »فبينما أنا ذات يوم تعب بهذه الاوراق حيران لوصية الوالد كيف أجريها زارنى صديقى مصطفى بك رفعت فحدثته حديثى فسألنى ان أعيره الاوراق اياما ثم يعيدها اليّ ففعلت ثم لم يمض شهر حتى بعث بها الى واذا هي قد نسخت بقلم مليح.يؤيده ذوق صحيح . بحيث لم يبق الا ان تدفع الي المطابع فاخذتها وبودى لو وفيت صديقى المشار اليه حقه من شكر الصنع وانا أقول فى نفسي لئن صدق أبى فى الاولى لقد ظلم في الثانية فان الخير لا يزال فى الناس

على أن ماجمع فى « الشوقيات » ثم طبع ليس هو كل ما قيل فقد أسقطت منه الكثير وعثرت على غيره ولكن في الزمن الاخير فأما ما أسقط عمدا فأكثره من قولي فى زمن الصبا الذى لا يؤمن فيه على المرء الغرور . ولا يسلك الفتي فيه سبيلا الا وهو مضلل عثور . وقد خشيت أن يقع مثل ذلك فى أيدي الناشئة فاسأل عن سوء وقعه ويكون اثمه اكبر من نفعه لكنى حرصت على اثبات بعض الشيء منه كما يحرص الانسان على ذكر ماطاب من أيام الشباب وأما ماعثرت عليه والمجموعة في أيدى الطباع فلم يكن في الوسع أخذه لئلا يختلط الكتاب ويختل ترتيب الابواب على انه محفوظ لينشر فى الجزء الثاني ان شاء الله تعالى مع سائر القصائد التي قيلت بعد الاعلان عن الشوقيات ولم يتيسر ادخالها في أبواب هذا الجزء

وقد عزمت بحول الله ومشيئته على أن أنشر في آخر كل عام هجريّ ما يحصل عندي من منظوم ومنثور ولو قل عدده وصغر حجمه وأن أجمل ذلك بمثابة أجزاء متتالية للشوقيّات تسمى باسمها وتكون لها متممة

شوقي



ديوان حافظ

« نظمهُ »

محمد حافظ ابراهيم

وشرحهُ

« محمد هلال ابراهيم »

الجزء الاول

حقوق الطبع محفوظة

مطبعة التمدن سنة ١٩٠١ — ١٣١٩

مقدمة الكتاب



الشعر علم وُجد مع الشمس لا تعرف الانس لهُ واضعاً قد كمن في نفوس البشر كمون الكهرباء في الاجسام فلا يهتدي الى مكمنهِ الخاطر ولا يعثر بهِ الخيال الا اذا أثارتهُ حركة النفس وهو من الكلام بمنزلة الروح من الجسد فلا بدعَ اذا عجز لسان الكون عن تعريف كنههِ بعجزهُ عن ادراك كنه الروح . ولقد عرَّفهُ بعضهم فقال انهُ نفثةٌ روحانيةٌ تمتزج بأجزاء النفوس ولا تحسُّ بهِ غير النفوس الزكية . وقال آخر انهُ قولٌ يصل الى القلب بلا اذن ولم اعثر حتى اليوم على تعريفٍ له شافٍ في كتب العرب والافرنج. ومبلغ القول فيهِ أنهُ ظرف الحكمة ومسرح الخيال ومغنى الفصاحة وخدر البلاغة ووعاء الحقيقة فلو أنهم سألوا الحقيقة أن تختار لها مكاناً تشرف منهُ على الكون لما اختارت غير بيتٍ من الشعر ولو لم تكن آيات الكتاب العزيز كلها ظروفاً للحكمة وأوعيةً للحقيقة لما وجد

الملحدون السبيل الى القول بأنهُ جاء على طريقة الشعر وان كان منثورًا . وخير الشعر ما سبق دبيبهُ في النفس دبيب الغناء ثم سبح بها في عالم الخيال فان كان غزلاً مرَّ بها على مسارح الظباء وكنس الآرام وطاف بها على أودية العشق والغرام فأراها أسراب الارواح ترفرف على نواحيها غاديات رائحات في مروج الهوى سانحات سارحات في رياض المنى طائرات سابحات في أجواء الهيام حافات بأرواح أولئك الذين قضوا صرعى العيون وشهداء الجفون وأراها جميلاً وهو يرنو الى بثينته ويقول

وَكَمْ قُلْتُ فِي شِعْرِي لَكُمْ وَصَبَابَتِي
أَحَادِيثَ شَوْقٍ شَرْحُهُنَّ يَطُولُ
فَإِنْ لَمْ يَكُنْ قَوْلِي رِضَاكِ فَعَلِّمِي
نَسِيمَ ٱلصَّبَا يَا بُثْنُ كَيْفَ أَقُولُ

والمجنون وهو يضرع الى ليلاهُ وينشد

عَلَيَّ أَلِيَّةٌ إِنْ كُنْتُ أَدْرِي أَيَنْقُصُ حُبُّ لَيْلَى أَمْ يَزِيدُ

ثم ردَّها بعد ذلك وقد أذابها رقةً وأسالها شوقًا . وان كان حماسًا طار بها الى مكامن البلاء ومساقط القضاء فشقَّ بها صفوف الحوادث وكتائب الكوارث حتى اذا راضها على مصافحة الحمام ومكافحة الايام انتقل بها الى المعامع فحبب اليها لثم البتار ومعانقة الخطار وأراها عبد بني عبس وهو يسابق المنية لاختطاف الارواح وينادي

لِيَ ٱلنُّفُوسُ وَلِلطَّيْرِ ٱللُّحُومُ وَلِلْا
وَحْشِ ٱلْعِظَامُ وَلِلْخَيَّالَةِ ٱلسَّلَبُ

ثم ردَّها وهي تنظر الى فرند القرضاب نظر المحبّ الى لمى الرضاب . وان كان فخرًا سما بها الى عرش الجلال فأراها الشريف الرضي متربعًا في ناديهِ يطالع في صحيفة أنسابهِ جريدةَ أحسابهِ وهو يشتمُّ من لحيتهِ ريح الخلافة ويخاطب صاحبها بقولهِ

مَهْلاً أَمِيرَ ٱلْمُؤْمِنِينَ فَإِنَّنَا فِي دَوْحَةِ ٱلْعَلْيَاءِ لَا نَتَفَرَّقُ

وان كان حكمة خرج بها عن ذلك العالم المجبول على الاذى وآسى عندها بين الوجود والعدم فروَّح عنها وهوَّن عليها ثم سرى بها من بيت العظة الى بيت الاعتبار فأراها بينهما شيخ المعرَّة وأبو الطيب بجانبهِ يستصبح كلاهما بنور صاحبهِ وأسمعها الاوَّل وهو يقول

وَيَدُلُّنِي أَنَّ ٱلْمَمَاتَ فَضِيلَةٌ كَوْنُ ٱلطَّرِيقِ إِلَيْهِ غَيْرَ مُيَسَّرِ

والثاني وهو ينشد

أَلِفُ هٰذَا ٱلْهَوَاءِ أَوْقَعَ فِي ٱلْأَنْ
فُسِ أَنَّ ٱلْحِمَامَ مُرُّ ٱلْمَذَاقِ

وَٱلْأَسَى قَبْلَ فُرْقَةِ ٱلرُّوحِ عَجْزٌ
وَٱلْأَسَى لَا يَكُونُ بَعْدَ ٱلْفِرَاقِ

ثم ردَّها بعد ذلك وهي تنظر الى هذا الدهر وأبنائهِ نظرة المعمود الى غذائهِ . وان كان زهدًا طرح عن منكبيها رداء الطمع واستلَّ من جنبيها خيوط الجشع ومثل لها الشيخ أبا العتاهية مضطجعًا في بيتهِ يتغنى ببيتهِ

أَلنَّاسُ فِي غَفَلَاتِهِمْ وَرَحَى ٱلْمَنِيَّةِ تَطْحَنُ

ثم غادرها وهي تكتفي من دنياها باحراز مسكة الحوباء وتجتزئ منها بشربة من الماء . وان كان مدحًا مثل لها الممدوح يسحب مطارف الحمد ويجرُّ ذيول الثناء وقد كساهُ المادح حلةً لا تبلى وأحلهُ المحل الذي لا ترقى اليهِ همة الزمان وأراها صاحب مسلم بن الوليد الذي يقول فيهِ

مُوَحَّدُ ٱلرَّأْيِ تَنْشَقُّ ٱلظُّنُونُ لَهُ
عَنْ كُلِّ مُلْتَبِسٍ فِيهَا وَمَعْقُودِ
يَلْقَى ٱلْمَنِيَّةَ فِي أَمْثَالِ عُدَّتِهَا
كَٱلسَّيْلِ يَقْذِفُ جُلْمُودًا بِجُلْمُودِ

وقد شفت لهُ الآراء عن مواطن الصواب وانشقت لهُ حجب الظنون عن مكامن الغيب ومثلهُ لها في البيت الاوَّل وهو يسري ورأيه يضيء اضاءة الكهرباء وفي البيت الثاني وهو يدفع الموت بالموت ويدرأ الحتوف بالحتوف اذا شمر لهُ الموت عن ساعديهِ شمر واذا تنمر لهُ الحمام تنمر . وان كان استعطافًا مثل لها النفس الموتورة وهو يحلل من حقدها ويقلم من أظفار ضغنها وقد مال بها الى جانب الصفح والتجاوز وأراها سيف الدولة في ديوان إمرتهِ وأبا الطيب جالس بحضرتهِ ينشدهُ قولهُ

تَرَفَّقْ أَيُّهَا ٱلْمَوْلَى عَلَيْهِمْ فَإِنَّ ٱلرِّفْقَ بِٱلْجَانِي عِتَابُ
وَلَمْ تَجْهَلْ أَيَادِيكَ ٱلْبَوَادِي وَلٰكِنْ رُبَّمَا خَفِيَ ٱلصَّوَابُ

وقد سكت عنهُ الغضب وهبت من شمائلهِ نسائم الرفق وجال في محياهُ ماء الصفح . وان كان وصفًا مثل لها الشيء الموصوف حتى أنها لتكاد تهمّ بلمسهِ وأثبت لها ان الشعر تصوير ناطق وأراها ذلك السيف الذي يقول في وصفهِ أبو الطيب

سَلَّهُ ٱلرَّكْضُ بَعْدَ وَهْنٍ بِنَجْدٍ فَتَصَدَّى لِلْغَيْثِ أَهْلُ ٱلْحِجَازِ

وهو يخطف البصر قبل اختطاف الهام ويلمع لمعان شقة البرق طارت في الغمام أو ذلك السيف الذي يقول فيه ابن دريد

يُرِي ٱلْمَنَايَا وَهِيَ تَقْفُو إِثْرَهُ فِي ظُلَمِ ٱلْأَحْشَاءِ سُبْلًا لَا تُرَى

وهو كأنهُ سراج يضيء لعزريل فيهتدي به الى مكامن الارواح .
وان كان تشبيهاً جلى لها وجه الشبه في مرآة الخيال فأشكل عليها
الامر ولم تدر أيهما المشبهُ بالآخر وأراها بزاة ابن المعتز التي يقول فيها

وفتيانٍ سَرَوْا وَٱللَّيْلُ دَاجٍ   وَضَوْءُ ٱلصُّبْحِ مُتَّهَمُ ٱلطُّلُوعِ
كَأَنَّ بُزَاتَهُمْ أُمَرَاءُ جَيْشٍ   عَلَى أَكْتَافِهِمْ صَدَأُ ٱلدُّرُوعِ

وهي كأنها أولئك الامراء وهؤلاء الامراء وهم كأنهم تلك البزاة

ذلكم تأثير الشعر السري في النفوس ولقد بلغ من تأثيره أن بيتاً
منهُ أذكى نار الحرب بين العرب والفرس زمناً طويلاً وهو قول ليلى
بنت لكيز

قَيَّدُونِي غَلَّلُونِي ضَرَبُوا   مَلْمَسَ ٱلْعِفَّةِ مِنِّي بِٱلْعَصَا

وانَّ بيتين منهُ أتيا على أُمةٍ بأسرها وهما قول سديف

لَا يَغُرَّنْكَ مَا تَرَى مِنْ أُنَاسٍ
إِنَّ تَحْتَ ٱلضُّلُوعِ دَاءً دَوِيًّا
فَضَعِ ٱلسَّيْفَ وَٱرْفَعِ ٱلصَّوْتَ حَتَّى
لَا تَرَى فَوْقَ ظَهْرِهَا أُمَوِيًّا

وقد ترجل أحد الجيوش لبيت ابن هانئ المشهور

مَنْ مِنْكُمُ ٱلْمَلِكُ ٱلْمُطَاعُ كَأَنَّهُ
تَحْتَ ٱلسَّوَابِغِ تُبَّعٌ فِي حِمْيَرِ

أما قول أصحاب العروض ان الشعر هو الكلام المقفى الموزون
فليس هذا من بيان الشعر في شيء بل يراد بهِ النظم فكم رأينا على
تلك القاعدة التي رسموها كلاماً ولم نرَ فيه شيئاً من الشعر

ولقد وُفقت جماعة المنطق بعض التوفيق حيث قالوا ان الشعر
هو كل ما أحدث أثراً في النفس وخيرهُ ما كان موزوناً فلم يحبسوهُ
في تلك الاوزان وتلك القوافي بل أوسعوا لهُ المجال فجعل يتنزَّهُ بالتنقل
من رياض المنظوم الى جنان المنثور فاذا عثر به خيال الشاعر نظمهُ
تارةً ونثرهُ أخرى وحسبكم دليلاً على ذلك ما جاء في قول بشار بن
برد وهو خير ما يضرب به المثل هنا حيث قال ناظماً

هَزَزْتُكَ لَا أَنِّي وَجَدْتُكَ نَاسِيًا
لِأَمْرِي وَلَا أَنِّي أَرَدْتُ ٱلتَّقَاضِيَا
وَلَٰكِنْ رَأَيْتُ ٱلسَّيْفَ مِنْ بَعْدِ سَلِّهِ
إِلَى ٱلْهَزِّ مُحْتَاجًا وَإِنْ كَانَ مَاضِيَا

وحيث قال ناثراً « والله لقد عشتُ حتى أدركت أناساً لو أخلقت
الدنيا لما تجملت الا بهم واليوم أعيش في قوم لا أرى بينهم عاقلاً
حصيفاً ولا كريماً شريفاً ولا من يساوي مع الخبرة رغيفاً » ألا ترون
أن في منظومهِ ومنثورهِ هذين روحاً من الشعر لم تكن في الثاني بأقل
أثراً في نفس السامع منها في الاوَّل ويدخل في ذلك ما كتب بهِ
أبو الطيب المتنبي الى صديق لهُ كان يعودهُ وهو مريض فلما أبلَّ
انقطع عنهُ « لقد وصلتني معتلاً وقطعتني مبلاً فان رأيت ان لا تحبب
العلة اليَّ ولا تكدر الصحة عليَّ فعلت ان شاء الله » أليس في هذه
الجملة النثرية تلك الروح التي تجدونها في نظم ذلك الشاعر الكبير.
ومن اطلع على شعر المعرّي ورسائلهِ علم انهُ شاعر في نظمهِ ونثرهِ

هذا هو الشعر وتلك حقيقتهُ . أما طريقة عملهِ فخيرهُ ما جاء
عن غير كدٍّ ولا تعمل وخير الشعراء من توخى في شعرهِ السهولة
وتحامى طريق التعسف والتكلف وتنكب عن المماظلة في الكلام
والتماس الالفاظ النافرة والقوافي القلقة ولقد كان همّ الشعراء في
الجاهلية مصروفاً الى التقاط الالفاظ الغريبة فاذا ظفروا بها أودعوا
فيها المعاني النفيسة فكانت معانيهم تحت ألفاظهم كالحسناء تحت
الاطمار . وأما شعراء الحضارة فطفقوا يلتمسون الالفاظ الرقيقة
فيسكنون فيها المعاني الدقيقة فكانت معانيهم في ألفاظهم كالعروس
في معرضها يوم جلائها وأفضل الشعراء من كان عالما بمواضع الاسهاب
والايجاز فهو اذا أسهب أجاد واذا أوجز أفاد ولا أعرف شاعراً
استطرد به جواد الاسهاب وسلم من العثار مثل ابن الرومي ذلك الذي
كان أطول الشعراء نفساً وأكثرهم غوصاً على المعاني ولقد أدمنتُ النظر
في شعر بشار بن برد فألفيتُ فيه الرصانة والتجويد وبناء القافية على
الاساس المتين والجمع بين متانة البدو وسلاسة الحضر وأكثرت
من مطالعة شعر مسلم بن الوليد فعلمتُ انهُ يجري مع ابن برد في
ميدان واحد وسرَّحت الطرف في شعر أبي نواس فرأيتهُ حلو
الفكاهة اذا هزل مرَّ المراس اذا جدَّ وهو اذا صحا كان أكثر الشعراء
تفنناً في ضروب الكلام ورجعت البصر في شعر أبي تمام فألفيت
فيهِ كثرة الابتداع والقدرة على الابتكار ورأيت في جيدهِ ما لم
أرهُ في جيد غيرهِ من حسن الصياغة وبعد الغاية وأنعمت النظر في
شعر البحتري فلمحت فيهِ حسن الديباجة وطلاوة الانسجام وأكثرت
التأمل في شعر أبي الطيب فاذا شعرهُ حيّ يتفزَّز ولم أرَ في الشعراء
نفساً أعلى من نفسهِ ولا طريقاً الى المعالي أخصر من طريقهِ وخير
شعرهِ ما كان في الحكم والامثال ولو سلمت أقوالهُ من ذلك
التفاوت ولم يكن أسلوبهُ عاقاً لاساليب اللغة العربية لكان أشعر
شاعر في الاسلام ولقد ذهب الشريف الرضي بحسن اختيار اللفظ
وصقلهِ وسلامة الذوق في انتقاء المفردات والاساليب وجمع متنبي
الغرب (ابن هانئ الاندلسي) في شعرهِ بين جزالة العرب ورقة
الاندلس وانفرد ابن المعتز بحسن التشبيه واختص العباس بن الاحنف

برقة الشعور وحلاوة التركيب ولم أرَ في من ذكرنا من يداني شيخ المعرّة في صفاء الذهن وقوّة الذاكرة وسعة الاطلاع وغزارة المادة

ولا يقوم بنفس احدكم ان الشعر كان للعرب دون غيرهم فان لكل أمةٍ قسمتها منهُ وان لها نصيبها من الشعراء . تلكم أمة الفرس وهذا قآآنها صاحب الشاه نامه أي ديوان الملوك قد بلغ في أمته مكاناً عظيماً واشتمل ديوانهُ على سبعين ألف بيت من الشعر . وهذا عمر الخيام الذي تفتح اليوم الاندية باسمهِ في انجلترا وأميركا وتتهافت شعراء المغرب على مطالعة منظوماتهِ وقد نقش اسمهُ في ذلك العهد على اكثر من اثني عشر نادياً

أسلفنا أن الشعر قديم وُجد مع الشمس وأن لكل أمةٍ حظّاً منهُ فما بلغ بنا التاريخ الى أمةٍ ولا وقف بنا عند جيل الا ورأينا لواء الشعر عليهِ معقوداً ولقد حملهُ بنتاؤر في الفراعنة وهومير في اليونان وفرجيل في الرومان وقد كثر نبوغ الشعراء في هذه الامة ولا تزال دواوين اكثرهم محفوظة بمكتبة مولانا السلطان وسائر مكاتب الآستانة العلية الى اليوم ولو شئنا أن نذكر كل أمةٍ وشاعرها لضاق بنا المقام

أما الشعر العربي وما كان من أمرهِ في الجاهلية والاسلام فأخبارهُ طويلة مودعة في بطون الكتب فلا حاجة الى ذكرها

﴿ السنة الثانية ﴾ ﴿ عدد ٦ ﴾



﴿ ١٥ أغسطس (تموز) سنة ١٩٠١ و ٣٠ ربيع الثاني سنة ١٣١٩ ﴾

باب الادبيات

ديوان جديد

عرف قراء المجلة المصرية مكانة حافظ أفندي ابرهيم من الادب وانه شاعر من الطبقة العليا وناثر من الطراز الاول فلسنا في حاجة الى المزيد من تعريفه ولكننا نبشرهم بان ديوانه على وشك ان يصدر ممثلا بالطبع مشتملا من الطرف واللطائف والمبتكرات على ماشاءته قريحة ناظمه المجيد في كل فن من فنون البيان وضرب من ضروب المعاني وقد صدر ذلك الكتاب بمقدمة باهرة هي من الشعر المنثور الذي تكلم عليه فيها فننقلها بحرفها لقرائنا الكرام اتحافا لهم بما تضمنته من اشتات الفوائد في أجمل صيغة من صيغ التعبير وأبهى حلية من حلى التحبير قال حفظه الله

الشعر وهو أحد توأمي اللغة العربية علم وجد مع الشمس لا تعرف الانس له واضعاً قد كمن في نفوس البشر كمون الكهرباء في الاجسام فلا يهتدي الى مكمنه الخاطر ولا يعثر به الخيال الا اذا أثارته حركة النفس

صفحة ٣٠ من ملحق ٩٩٧ – ٢٨ شوال سنة ١٣٤٥ – ٣٠ ابريل سنة ١٩٢٧ · ١٧١ · من السنة ... – السنة الثالثة والخمسون – العدد ١٥٢٨٧ – 30-4-1927

الاشتراك | في القطر المصري ١٢٠ قرشا ٦٠ قرشا | في سائر الاقطار ٢٠٠ قرش ١٠٠ قرش
الوصولات : لا تعتبر الا ... ... مطبوعة ومختومة بختم الادارة

اعلانات | ... الادارة ... شارع ...
إسلات ...

الأهرام

AL-AHRAM
JOURNAL QUOTIDIEN ARABE FONDE EN 1875

AL-AHRAM
ARABIC DAILY PAPER ESTABLISHED 1875

حديث مع شوقي بك

كيف بدأ بقرض الشعر – اول بيتين له – أول قصيدة لفتت الانظار اليه
القصيدة التي يعدها شوقي خير قصائده – بيت الشعر الذي يعده
خير أبياته – الشاعر الذي يميل اليه من شعراء العرب – ومن
شعراء الفرنسيين – اساتذته في الشعر – اول كتاب
قرأه في الادب العربي – اللغة العربية والمستحدثات
نصيحة الى المشتغلين بالشعر

اجتمعت امس وفود بلاد الشرق برجال الأدب والفضل فى مصر لتكريم الشاعر الذى اجتمعت كلمة المتادبين جميعا بين شعراء وناثرين على ان يلقبوه بأمير الشعراء · فاذا قلت امير الشعراء قلت احمد شوقى ·

ويرى القراء فى غير هـذا المكان وصـف الاحتفال الكبير الذى اقيم له بعد ظهر امس فى دار الأوبرا الملكية ويرى ما قاله شعراء هـذا العصر وعن رايهم فى شـوقى وشـعر شوقى وعبقرية شوقى ولكنهم لم يسـمعوا فى تلك الحفلة راى شوقى نفسه فى شوقى ·

وهذا هو الذى أردنا ان نطلعكم عليه ·

وفى الحق انها كانت مهمـة شاقة · كان شاقا جدا ان نستخلص من شوقى حديثا بوجه عام · فما بالك ونحن نطلب اليه ان يحدثنا عن نفسه · وشوقى يكره بطبيعته التحدث عن نفسه وينفر من ذلك كل النفور ·

وكنا « فى كرمة بن هانى » · فى الكرمة التى خلـدت فى تاريخ الأدب الحـديث وذاع صيتها مع صيت شوقى فقلنا : حدثنا عن اول عهدك بالشعر وقرضه وعن اول بيت قرضته وعن الحادث الذى اوحى اليك البيت ·

فقال امير الشعراء فى بسمة رقيقة :

ـ كنت طفلا وكان لنا جار اسمه حسيب بك عليه رحمة الله ورضوانه طيب كريم الخلق من بيت مجد واظنه يمت الى دولة ثروت باشـا بصلة المصاهرة · وكان صديقا حميما لوالدى وخالى عليهما رحمة الله · وكان له اخ اسمه عطا بك كان وكيلا لأوقاف الخديو عباس · وقد اعتاد حسيب بك أن يرسل لى من وقت لآخر بعض كتب الفرنسية مصورة · وحدث مرة ان اهـدى الى كتابا كثير الصـور حسـنها · اغتبطت به اشد اغتباط ثم ارسل بعد قليل يسترده فبكيت بكاء مرا ورددت الكتاب اليه مصحوبا ببيتين وهما :

حسبت حسـيبا زاده الله رفعـة
لمـا نظرت عينـاى منه اخا عطـا
فخالف ظـنى ما رأيت فانـه
لكا لدهر سلاب من الناس ما عطى

وبقدر ما حزنت على الكتاب فرحت بهـذين البيتين فرحا عظيما فقد كانا موضـع اعجاب الجيران على ما فيهما من خطا وتناقلتهما الألسن من مندرة الى مندرة ··

وكانا اول ما قرضت من الشعر

★ ★ ★ ★

قلنـا : فحدثنا عما قرضته بعـد ذلك من الشعر · وعن اول قصيدة لفتت اليك الأنظار

فقال : ـ لقد شجعنى ما قوبل به البيتـان السابقان من الاعجاب على نظم آبيـات مختلفة لاخوانى فى المدرسة ومن أوائل شـعرى فى زمن الدرس قصيدة طويلة طبعتهـا فى مدح المغفور له الخديو توفيق باشا مطلعها :

همم الملوك علوها لا ينكر
والخير يبقى والمـآثر تذكر

وكانت اول قصيدة لفتت الأنظـار الى · لا سيما نظر الخديو توفيق حتى كان يسـال عنى دائما · الى ان تفضل وعيننى بالسراى ·

★ ★ ★ ★

قلنا : وما هى القصيدة التى تعـدها خير قصائدك ؟؟ فقال : ـ

ـ قصـيدتى عن « توت عنخ آمون وحضـارة عصره » وهى التى قلت فى مطلعها :

درجت على الكنـز القرون
واتت على الدن السـنون
خير السـيوف مضى الزما
ن عليه فى خير الجفـون
فى منـزل كمحجب الغيـ
ـب استتر عن الظنـون
حتى اتى العـلم الجسو
ر ففض خاتمـه المصـون

★ ★ ★ ★

قلنا : واى بيت من الشـعر تعده خير ابياتك ؟ فاجاب :

ـ ما قلته فى وصف الشمس وهو :

مشـيبة القرون اديل منهـا
الم تر قرنهـا فى الجو شـابا

وهو فى قصيدة « بعد المنفى » التى مطلعها :

انادى الرسم لو ملك الجـوابا
واجزيـه بدمعى لو اثابا

★ ★ ★ ★

قلنا : اى شـعراء العرب احب اليك ؟؟

فقال :

ـ المتنبى نشات احبه وتشربت بشعره الذى كنت احفظه كله تقريبا ·

قلنا : واى شعراء الفرنسيين احب اليك ؟

فقال :

ـ فكتور هوجو واجـد بين هوجو والمتنبى شبها كبيرا من حيث سمو الخيـال والانفراد اذ ارتفعا كل فى لغته ·

★ ★ ★ ★

قلنا : من استـاذك فى اللغـة والأدب ؟

فقال :

ـ استاذى الوحيد الذى اعد نفسى مدينا له هو الشيخ حسين المرصفى صاحب « الوسـيلة الأدبية » وتتلمذت سـنتين لحفنى بك ناصف وهما استاذاى حقيقة اللذان استفدت منهمـا عليهما رحمة الله ·

قلنا : وما هو اول كتاب قراته فى الأدب العربى ؟؟ فقال :

قلنا : من استـاذك فى اللغـة والأدب ؟

فقال :

ـ استاذى الوحيد الذى اعد نفسى مدينا له هو الشيخ حسين المرصفى صاحب « الوسـيلة الأدبية » وتتلمذت سـنتين لحفنى بك ناصف وهما استاذاى حقيقة اللذان استفدت منهمـا عليهما رحمة الله ·

قلنا : وما هو اول كتاب قراته فى الأدب العربى ؟؟ فقال :

ـ كتاب « الكشكول » قراته على الشـيخ حسين المرصفى فى دروس خاصـة وكان هو ايضا يحبه كثيرا ويفضله على غيره من الكتب ·

وكنت من مدة التلمذة اطالع الصـحف الفرنسية لا سيما القسم الأدبى فيها ولا ازال على هذا الأمر حتى الآن ·

★ ★ ★ ★

قلنا : ما رايك فى المخترعات والمستكشفات الحديثـة هل تستحدث لها اسماء عربيـة أم تقتبس كما هى ؟؟

فقال : ندخلها كما هى وقد قبلت اللغـة العربية ذاتها هذه الضيافة واتسعت لها ··

قلنا : ما هى نصـيحتك للمشتغلين بالأدب والشعر ؟؟

فقال : هى ان يحفظوا اسلوب اللغة ويجاروا العصر · فمن يجد منهم اسلوبا ولو قليـلا وقوة على الاختراع ولو محـدودة فليجمع بين التاليف والاقتباس ولا يقتصر على الترجمة ·

★ ★ ★ ★

وعند هذا الحد كان موعد حفلة التكريم قد اقترب فاستاذنا من أمير الشعراء شاكرين له تفضله بحديثه الظريف ·

محمود أبو الفتح

مهرجان الشعر

لتكريم امير الشعراء

وصف المهرجان – القادمون والمتمصرون – رسالة الرئيس الجليل
كلمة فتح الله بركات باشا – خطبة الافتتاح
خطبة حافظ عوض بك – خطبة رئيس المجمع العلمي بدمشق – قصيدة شبلي ملاط بك
لحن موسيقي – خطبة السيدة احسان احمد – قصيدة خليل مطران بك
قصيدة حافظ ابراهيم بك – قصيدة أمير الشعراء



عدد ١٣ و ١٤ — السنة الثامنة

مصر في ١٥ يوليو (تموز) واول اغسطس (آب) سنة ١٩١٥

اراء شوقي

من

مفكرات سليم سركيس

لما علم أمير الشعراء شوقي بك باستئناف صدور مجلة سركيس وعد أن يتحفني بقصيدة لم تنشر ثم صدر العدد الماضي ولم تصل هديته فرجعت الى مفكراتي ووجدت فيها محادثة بيني وبين شوقي بك تاريخها شهر فبراير سنة ١٨٩٧ أي منذ ١٨ سنة فعمدت الى نشر خلاصة تلك المحادثة

أول ما عرفته من الشاعر الكبير انه مدين للمرأة بمقدمات نجاحه ذلك أنه ترجم في أول أمره قصيدة عن المرأة كانت آية في الرقة والاجادة فلما عرضت على المغفور له الخديوي الأسبق أعجب بها وكانت السبب في صدور أمره بارسال شوقي الى أوروبا فهو اذاً مثل اكثر مشاهير الأدب والفضل مدين للمرأة بنجاحه . سألته :

— متى بدأت تنظم الشعر ؛ وهل تذكر شيئاً من قديمه

— وفقت لنظم الشعر وأنا في الرابعة عشرة من عمري . وكان أستاذي يومئذ المغفور له الشيخ حسين المرصفي وعليهِ قرأت الكشكول والبهاء زهير حتى اذا بلغت في مطالعة الكشكول الى هذين البيتين

وممزّق عنهُ القميص تخاله ... بين البيوت من الحياء سقيما
حتى اذا حمي الوطيس رأيتهُ ... عند اللواء على الخميس زعيما

استخف الشيخ الطرب وطلب اليَّ ان اشطرهما فقلت :

وممزّق عنهُ القميص تخاله ... ملكاً تنمّ بهِ السماء كريما
يحمي الحمى عفّ اللواحظ والخطا ... بين البيوت من الحياء سقيما
حتى اذا حمي الوطيس رأيتهُ ... ناراً على نار الوغى وجحيما
واذا القبائل أطبقت ألفيته ... عند اللواء على الخميس زعيما

فاستحسن البيت الأوّل والثاني وأرشدني الى مواضع التكلف من الثالث والرابع ، ثم اقترح أن أجرّب لساني في الحكمة فعملت هذين البيتين وهما أول عهدي بانشاء الشعر

قصاري العيش أن يذ ... هب ان حلواً وان مراً
فان شئت فمت عبداً ... وان شئت فمت حراً

فأعجب الشيخ بهما كثيراً وبشّرني بمستقبل في الحكمة غزير

— متى بدأت مدائحك للبيت الخديوي ؛

— أولها فيما أذكر منظومة طويلة أنشأتها وأنا تلميذ بمدرسة الحقوق وسميتها (الدرّ المنظّم . في مديح الجناب الخديوي المعظم) فكتبت في مطلعها

همم الملوك علوّها لا ينكر ... والخير يبقى والمآثر تذكر

وقدمتها بنفسي الى المغفور له محمد توفيق باشا فقابلها بأحسن قبول ووعدني اني متى أتممت الدراسة يلحقني بمعيته وقد كان ونجز وعد الكريم

— وهل ترجمت شيئاً من شعر الافرنج

— اني أجل الترجمة واستعظم فوائدها ولكن نفسي لا تميل الى التعريب بل ميلي كله الى الخلق والانشاء . هذا مع عظيم كلفي بقراءة كتب الآداب الفرنسوية وعلى الأخص تأليف فكتور هوجو وموسيه ولمرتين . ولقد كدت أفني هذا الثالوث ويفنيني . ومع ذلك فلا أذكر ان خاطري ارتاح مرة الى نقل شيء عنهُ الى اللغة العربية إلاّ مقطعات قد تصادف هوى في النفس فيترجمها عنهُ اللسان وهو مارٌّ بها . كقول هوجو في الجنائز — منكراً مبالغة الناس في الاحتفال بها

أرى زمراً مشيعة ... وأسمع أيما صوت
ولو عقلوا لما فعلوا ... جلال الموت في الموت

وكقوله يصف ظلمة المستقبل في أواخر أيام نابوليون الثالث

سل الليل هل أضمر الغدر أم ... لأمر سوى الغدر يستجمع
ظلام أناخ بلا كوكب ... يضيء ولا بارق يلمع

وكقوله في الحض على حب الأطفال ورحمتهم

أولى البيوت بغابط أو حاسد ... بيت يضم صغيرة وصغيرا

وكقوله في النهي عن الضغينة والبغضاء

وسلام على الحقوق اذا صح ... طلاّب الحقوق بالأحقاد

— ما هو أحسن قولك في المرأة عموماً

— لي في المرأة على العموم كلام كثير ولكني لا أراني وفيتها الوصف إلاّ في قولي

ثق بالنساء فان وثقت فلا تثق　　لحبالهن على الزمان هباء
فعيونهن اذا أخذن توارك　　وقلوبهن اذا هوين هواء

— هل يخالف الشريعة الاسلامية ترقي المرأة الشرقية الى علم الافرنجية واستعمالها ذلك العلم استعمال الافرنجية له

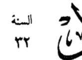
— ليس في الكتاب والسنة ولا في تاريخ الاسلام من يوم قام الى هذه الأيام ما يحول دون استعداد المرأة لتعلم العلوم المتنوعة وتلقي المعارف المختلفة. فان كان مرادك بالعلوم الافرنجية العلوم العصرية المتداولة بين أقوام أوربا فان بيد المرأة الشرقية رخصة صريحة من الجنس والدين بتعلمها والانتفاع بها

— هل يوافق ان يتعلم الشرقي والشرقية عادات الافرنج في آداب السلوك والزيارات أم تفضل بقاء القديم على قدمه

شوقي بك — رأيي ان لكل جنس من الأجناس عادات في العيش وأدابًا في السلوك تليق منه وتسمج من غيره . وان البرهان ضائع عند المقلد. فما للشرقي والشرقية والتخلق بأخلاق الغير وهما على رأس مال من حسن الأداب وصلاح العادات لو أحسنا استثماره لنالا منالاً يحسدهما عليه العالمون ويغبطهما به الملائكة المقربون

فنصيحتي للمجموع الشرقي في هذا المقام أن يحافظ على ما لديه من التقاليد العائلية والمألوفات الأخلاقية وأن لا يقتبس من أشياء الغرب فى ذلك الا ما كان واجب الأخذ ، أمون الاضافة على بنيان الأخلاق

الجزء ٣



السنة ٣٢

أول ديسمبر (ك ١) سنة ١٩٢٣ — ٢٢ ربيع الاول سنة ١٣٤٢

شاعر النيل في اوربا

محمد حافظ ابراهيم بك يبدي لمندوب « الهلال » بعض ما أوحته اليه سياحته

قضى الشاعر الكبير محمد حافظ ابراهيم بك فصل الصيف الماضي مستشفيا في أوربا وهي أول مرة قصد فيها هذه البلاد . فلما عاد أوفدنا اليه مندوبا ليستطلع آراءه وخواطره بشأن ما رأى ولاحظ فتفضل عليه بالحديث التالي [المحرر]

— اي الممالك زرت ؟ واي المدن والقرى شاهدت ؟

— زرت شمالي ايطاليا والتيرول النمسوي . ثم اخترقت فرنسا الى باريس . فقضيت في نابولي أربع ساعات . وفي جنوى يوماً . وفي ميلانو ثلاثة ايام . وتنقلت في قرى التيرول الايطالي . ثم القيت عصا التسيار في التيرول النمسوي ، فمكثت عشرين يوماً في مدينة ميران وهي اجمل المصايف الاوربية في شهري سبتمبر واكتوبر . وقضيت ٢٥ يوماً في باريس . ومنها قصدت الى جنوى رأساً حيث ابحرت على الباخرة « اسبريا » عائداً الى مصر

— هل كنت تعول في زياراتك على كتب الارشاد ، ام على الاصدقاء والادلاء؟

— كنت في ايطاليا اعول على المرشدين المأجورين . وكذلك فى التيرول النمسوي . اما في باريس ، فكان معولي على الاصدقاء

— من اي انواع الاطعمة تلذذت ؟ وبأي الفنادق أعجبت ؟

— كانت الاطعمة صحية . تؤمن فيها التخمة . ولا أذكر انى قمت عن الطعام ممتلئاً قط . وقد لذتنى أطعمة باريس في بعض المطاعم الخاصة التي تطهى فيها انواع البط والسمك والاسكارجو (الحلزون)
وقد أعجبت كثيراً بفنادق النمسا ونظامها ونظافتها وحسن القيام بالخدمة فيها

— ماذا لفت نظرك من مشاهد الطبيعة ؟

— التيرول الايطالي والتيرول النمسوي . وقد شهدت فيهما تكوّن السحب وسقوط البرد . وراعتنى مناظر الجبال البهجة وكلها كأنها حدائق للفاكهة والكروم

— ما هي الانصاب والصور التي لفتت نظرك اكثر من غيرها ؟

— كان اعجابي عظيماً بالآثار القديمة والمؤسسات الحديثة على حد سواء
وقد زرت يوماً كنيسة على قمة جبل مونتى كاتينى على ارتفاع ٤٠٠٠ متر من سطح البحر . وشهدت فيها تماثيل للرهبان ظننتها من الاحياء حتى هممت ان أخاطبها . واعجبت بمقبرة جنوى المشهورة باسم كامبوسانتو (الحصن المقدس) . وكذلك جميع التماثيل والانصاب التي وقع نظري عليها . فقد بلغت كلها حد الاتقان . فوصفتها في قصيدتي بقولي :

قد اقيمت من الجماد ولكن　　من معاني الحياة فيها سطور

وزرت قبر نابوليون في باريس ، فراعنى ما عليه من الجلال

وزرت بيت هوغو الذي مات فيه ، فاخذني ما رأيته من اثاره واثاثه الذي حافظوا عليه كما كان في ايام حياته

وزرت متحف جريفين (تماثيل الشمع) فاثر في نفسي تمثال لويس السادس عشر وهو في السجن وتمثال ماري انطوانيت (زوجته) وهي تحاكم . وجماعة المسيحيين الذي ألقوا بهم الى السباع تفترسهم على مرأى من اولادهم الصغار فان منظرهم يفتت الاكباد . وراقنى كذلك منظر لاندرو قاتل النساء وهو يحاكم

— هل درست اموراً اقتصادية او ادبية او غيرها يمكن ان نستفيد منها ؟

— لقد عنيت بالنظر في الاخلاق . وقارنت بينها وبين ما عندنا اليوم . ولا سيما الاخلاق العملية التي تؤدي الى رقي في المجموع وذكرت ذلك كله في قصيدتي فقلت :

كلهم كادح بكور الى الرزق　　ولاه اذا دعاه السرور
لا ترى في الصباح لاعب نرد　　حوله للرهان جم غفير
لا يبالون بالطبيعة حنت　　ام تجنت ام احتواها النفور

— هل هناك فروق في عادات اهالي البلاد التي زرتها ؟

— لاحظت ان الترتيب والنظام يشملان الجميع في كل مكان . كأنهم في قشلاق واحد . والعادات تكاد تكون واحدة . ولكن اهل النمسا اودع اخلاقاً وارق طباعاً واقل خيلاء

— ما رأيك في الحالة الاجتماعية والاخلاقية بباريس ؟

— باريس هي ام العجائب . انتهت اليها غاية الحضارة والمدنية والعلم والصناعة والفنون . كما انتهت اليها غاية الخلاعة والفسق والفجور والحرية المطلقة في كل شيء . فترى في باريس العالم والصانع والفاسق الذي لا يبالي ما يفعل . وقد زرت فيها جميع محال الملاهي . فرأيت ما يندى جبين الادب من ذكره

واما اخلاق اهلها ، فهم قد أعلتهم خمرة النصر . فامتلأوا انفة وخيلاء . حتى ان خادم القهوة ليرى نفسه في مصاف عظماء العالم . فلا يكلمك الا وهو يرى انك دونه . وهم في مجالسهم رقاق الحواشي ، ظراف المعاني

— هل اطلت النظر في حالة المرأة ؟

— المرأة في باريس مجموعة خلاعة وظرف ودلال ورشاقة وحرية تخرج عن الحدود . ولكني لم ار امرأة تلوح عليها مخايل الصحة ولو كانت في شبابها ، للانهماك في اللذات والسهر والتجمل الكاذب والتزين الخادع بصنوف الطلاء

والمساحيق . حتى لا تكاد تظهر من وراء ذلك معارف وجهها الطبيعية . ولكنهن الذ النساء حديثاً واقدرهن على اختلاب العقول . وقد نرى منهن المتعلمة والمتأدبة والمحيطة باحوال العالم كلها

— ما هي ملاحظاتك على من قابلتهم من المصريين في اوربا للرياضة والعلم

— اما السائحون منهم المتنزهون ، فلا هم لهم الا النزهة . واما المقيمون منهم للتعلم ، فكثير ممن في فينا وبرلين وباريس تحجب الملاهي بينهم وبين العلم لا سيما بعد الحرب . اما في انكلترا فعلى العكس من ذلك . فقد يدفعهم غلاء المعيشة والنظام والقاسي الى الانصراف للعلم

— هل تشعر بانك حصلت على فوائد من هذه الرحلة

— نعم استفدت صحة وسعة اطلاع على احوال العالم الغربي

— هل تنظر الى مصر بعد رحلتك بالعين التي كنت تنظر بها قبل هذه الرحلة

— انا شرقي . ربيت في الشرق . وشببت على اخلاق وعادات شرقية لا يروق نفسي سواها . فلا تعجبني الاخلاق الغربيـة لاول وهلة . لانه من الصعب أن يخرج الانسان عن اخلاقه وعاداته دفعة واحدة . فلعلي اذا مكثت في الغرب زمناً طويلا وسكنت الى عادات القوم اغير رأيي بعض التغيير . اما الان فلا تعجبني الا الحياة الشرقية وان كانت لا تزال في حاجة الى العلم والنظام

— ما هي نصيحتك لمن يزورون اوربا ؟

— اذا كانوا يقصدون الاستشفاء فعليهم بسكنى القرى والضواحي . وان كانوا يقصدون العلم فليطلبوه في المدن الصغيرة . لان في العواصم والمدن الكبيرة ما يدعو الى اللهو والانصراف عن العلم

الجزء	الهلال	السنة
٨		٣٦

اول يونيو سنة ١٩٢٨ — ١٣ ذي الحجة سنة ١٣٤٦

ساعة مع حافظ بك ابراهيم

حياته ـ النزعة الاولى ـ تواضع الكبير ـ عقل الشاعر ـ حبه للشيخ محمد عبده ـ كفاية الادب العربي للاديب ـ العرب والافرنج ـ مشروعات ادبية

اذا تأملت حافظ ابراهيم بك ولم تكن تعرفه عرتك نبوة من هيئته الجافية ومعارف وجهه القاسية ولكنك ما تكاد تشرع معه في الحديث حتى تود لو تقوم وتعانقه . فهو الايناس والصراحة والتفتح والفكاهة قد جمعت كلها وصقلت بالادب . واذا تعمقت معه في الحديث وخالطته اليوم بعد اليوم لألفيت نفساً تفيض عذوبة ورقة وسخاء كأنها الجوهرة المكنونة في الصدفة الخشنة

وحافظ هو الشاعر العربي النابغة الذي له من عروبة لفظه ما يجعل العالم العربي كله يعترف له بالشاعرية والعبقرية فانه يمتاز من جميع الشعراء بعنايته باللفظ الرائع والعبارة الرصينة الفخمة فالعراقي كاليمني كالمغربي كالمصري يتذوق هذه الفصاحة التي تعيد اليه ذكرى النابغة في عمرائه أو المتنبي في حماسانه

ولكن حافظاً على عروبته بل على بداوته أحياناً في هـذه العروبة مصري العواطف والنزعة ولذلك فان أحسن قصائده التي اعتصر فيها قريحته وكدّ فيها ذهنه كانت كلها مصرية قيلت في شئون السياسة أو الاجتماع المصري . وهو أول الشعراء المصريين الذين جعلوا السياسة موضوع الشعر فصبغها بذلك بصبغة قوية من العواطف وجعل لايام دنشواي ذكرى لا تموت في قصيدة اذا أنشدها الشباب حنقت نفوسهم لهذه الكرامة الوطنية المهضومة

وليس حافظ شاعراً يجيد النظم ويعرف للفظة الرائعة قيمتها في البيت فحسب بل هو كاتب يجيد النثر اجادته للشعر وقد بلغ مبلغاً عظيماً في دقة الصنعة ومتانة العبارة كما هو واضح في كتابه « البؤساء »

حياته

وُلد حافظ في القاهرة سنة ١٨٧٣ ولما قضى تعليمه الابتدائي دخل المدرسة الحربية وترقى منها ضابطاً في الجيش المصري وتعين في السودان فأكب على الادب حتى ذاع ذكره بين الضباط واشتهر بالفصاحة . فكان اذا عقد مجلس عسكري لمحاكمة أحد الضباط انتخبه المتهمون للدفاع عنهم أمام المجلس فكان يجيد الدفاع حتى انه على ما يقال دافع في عشرين قضية تبرأ فيها المتهمون ما عدا واحداً كان قد قتل رئيسه فحكم عليه بالاعدام

وعرف في ذلك الوقت الشيخ محمد عبده مفتي الديار المصرية وتوسل به لكي ينقل الى مصر . ولكن الانجليز كانوا يعرفون في ذلك الوقت ما اشتهر عنه من الوطنية والقدرة على الافصاح عنها بلغة مغرية في الشعر والنثر فرفضوا نقله . ولما قصد الشيخ محمد عبده الى الجنرال كتشنر أحاله هذا الى اللورد كرومر . فلما قصد الى اللورد كرومر أحاله الى اللورد كتشنر . فعرف الشيخ محمد عبده ان النية معقودة على تركه في السودان

ولكن قضى التوفيق أن يجد حافظ حظوة في عين رئيسه الانجليزي في السودان . وكان هذا الرئيس جديداً لا يدري بالخطة الانجليزية التي تتطلب بقاءه في السودان بعيداً عن الحركة الوطنية في مصر . فلما طلب اليه حافظ ان يستقيل أقاله . وقال حافظ في ذلك الوقت :

خرجت من الوظيفة بعد جهد   خروج الحمد من صدر اللئيم

ولما جاء مصر لزم الشيخ محمد عبده وعاش في فلاكة نسبية نحو عشر سنوات الى أن تعين بدار الكتب المصرية ١٩١١ . ولحافظ من المؤلفات في النثر جزءان من البؤساء وكتاب سطيح كما انه اشترك مع خليل بك مطران في ترجمة كتاب في الاقتصاد . ومما يؤسف عليه أشد الاسف انه ترجم درامة مكبث ولكنها ضاعت . ومما يشرف كل مصري ذكره انه قد ألقيت محاضرتان في المانيا عن شعر حافظ ـ حافظ المصري لا حافظ الشيرازي من أستاذين مستشرقين

النزعة الاولى

قلت : هل تذكرون كيف نزعتم الى الشعر ؟ . قال : لا أذكر ذلك إنما أعرف اني وأنا تلميذ كنت أنظم . ولا أذكر شيئاً مما نظمته في صباي ولكني أتذكر اني كنت أحفظ قصة عنترة بن شداد عن ظهر قلب . وكذلك كنت مغرماً بقراءة الف ليلة وليلة

تواضع الكبير

قلت وأنا أمزح : هل تفضل أحداً من شعراء العصر على نفسك ؟

فقال بذلاقة سريعة وجدّ في اللهجة أفزعني : أجل . أفضل شوقياً ومطران . الاول لوثبات ذهنه في شعره فقـد نظم بيتين عن اللورد كرنارفون مكتشف قبر توتنخ أمون وددت لو كانا لي بما يشاء من شعري حيث قال :

أفضى إلى ختم الزمان ففضـه   وحبا إلى التـاريخ في محرابه
وطوى القرون القهقرى حتى أتى   فرعون بين طعـامه وشرابه

وأفضل مطران لدقة وصفه حين يصف مصر فيقول :

بلدة من حيائها دعة الوادي   ومن كبريائها الاهرام

أو حين يصف الجندي التركي بقوله :

من كل وثاب على رمحه   كأنه البغتة إذ يبري

ولو كان مطران يعنى باللفظ عنايته بالمعنى لفاقنا جميعاً . أما أنا فاني اميت المعنى اذا لم يتفق لي لفظ رائع . واستاذنا كلنا والنجار الدقّ للشعر هو المرحوم اسماعيل صبري باشا فقد كانت له اذن لا تخدعه في التمييز بين الثمين والخسيس من الشعر

أقول وهذا الذي يقوله حافظ عن نفسه هو تواضع الكبير الذي يحس بما فيه من عظمة ان تواضعه ليس ضعة وانه لا يقل شاعرية عن مطران أو شوقي وان اختلف منهما . والا فكيف نضع به عنهما وهو القائل :

من رام وصل الشمس حاك خيوطها   سبباً الى آماله وتعلقا

أو كيف نقرأ قصيدته عن حرب الرومان والقرطاجيين حيث يصف وطنية النساء اللواتي جززن شعورهن لكي يفتلوا منها الحبال ولا نقر له بالعبقرية حين يقول :

عزت بقرطاجة الامراس فارتهنت   فيها السفين وأمسى حبلها اضطربا
ودوا بها وجواريهم معطلة   لو ان إحدابهم كانت لها سببا
هناك غيداء جادت بالذي بخلت   به دلالاً فقامت بالذي وجبا
جزت غدائر شعر سرحت سفناً   واستنقذت وطناً واسترجعت نشبا
رأت حلاها على الاوطان فابتهجت   ولم تحسّر على الحلي الذي ذهبا

عقل الشاعر

قلت : أود يا حافظ بك لو تشرح لي كيف تنظم ؟ هل تفعل ذلك عن تدبر وروية وتمهل أو تنظم الشعر على البديهة وتحت الطلب ؟ أو تنظم بقاهر من نفسك يقسرك على النظم ؟ أو تنظم وكأنك تحلم كالخواطر تجيء وتروح أو . . . أو . . ؟؟

فقال بعد ان أخرج لي ورقة من جيبه بها نحو خمسة أو ستة أبيات : نظمت هذه الابيات أمس ثم وقفت قريحتي ولا أدري متى أتم القصيدة ولكني أؤكد لك وأنا أكلمك الآن ان عقلي يشتغل وحـده باتمام القصيدة ولا بد اني بعد ساعة أو يوم أو يومين ستهجم عليّ المعاني فأتمها . وهناك عوامل تجعلني أجيد . منها : ان أكون في حالة من الشجن تجاور الحزن أو أكون مضطراً متعجلاً أو أكون في أرق . أما الصفاء والايناس والفرح والسير في الرياض وعند الماء والشجر فتحدث في نفسي حالات لا تؤاتيني على النظم . فانا لا أجيد القصائد في التهاني نفسها الا وأنا حزين . وأنا أؤمن بأن لكل شاعر شيطاناً لاني أكاد أسمعه يهمس في

اذني المعنى وأحياناً يُضرب فيغلق عليّ . وأنا اقيد همساته بيت أكتبه في القهوة وآخر أكتبه وأنا بالقطار وآخر وأنا أحادث الاصحاب

قلت : هذا هو عقلك الباطن يشتغل على الرغم منك وفي خفية عنك

قال : اسمه عندي شيطان . ومن عوامل الاحسان والاجادة عندي أن تكون هناك مجاراة كأن ينشد معي شاعر آخر . ومن أكبر عوامل الافساد للشعر ان يُطلب منا الشعر فالجمهور يلومنا على أننا غير مجددين وعلى ان لنا كثيراً من الشعر التجاري ولكن هذا الجمهور نفسه هو الذي يطلب منا هذا الشعر التجاري . ولو تركونا لعفو نفوسنا لاحسنا . ولكنهم يلحون علينا في التهاني والمراثي والمدائح ثم ينتقدوننا على أننا نطيعهم وكان يجب على النقدة أن يراعوا هـذه الظروف . فان فينا طبيعة التجديد ولكن الطلب قد أفسدها فنحن نقول ما يطلب منا ولا نقول ما نريده . وسأطبع ديواني بعد ان اطهره من الشعر التجاري وسأقتصر على نحو الف بيت فقط

حبه للشيخ محمد عبده

قلت : ما هي أحب قصائدكم اليكم ؟ قال بعد تفكير : اظنها غادة اليابان أو قصيدة أوجيني وذلك لسهولتهما لان السهولة عندي مبدأ من مبادىء الشعر . وكثيراً ما يخطر لي المعنى الجليل فأتركه لان الالفاظ لا تؤاتيني في التعبير عنه بسهولة . وأحب أيضاً قصيدة الشيخ محمد عبده لمتانتها ولانها عفو القلب وثمرة الحب قلتها وأنا لا أدري كيف تم لي نظمها

قلت : كنتم تحبون الشيخ محمد عبده ولا بد ان الحب كان متبادلا ؟

قال : كان الشيخ محمد عبده يقول لي : صحبتك عشر سنين فما امكنك أن تضلني وما امكنني أن أهديك . وكان لي خصوم ينفسون عليّ صحبتي له ويغارون من حبه لي ويذكرون عني اكبابي على الشراب والقمار فكان يقول لهم : ما صادقته لكي أجد فيه شيخاً للاسلام أو عالماً دينياً

قلت : وكيف بدأ التعارف بينكما وكيف اتصلت المودة ؟ قال : لا اتذكر ذلك على وجه التحقيق . وانما اتذكر انه كان يعجب بنثري وكنت راوية لا افتر عن ذكر الاشعار ونوادر الادباء وكنت أيام شبابي أميل الى الدعابة والفكاهة فكان يأنس الى حديثي

كفاية الادب العربي للاديب

قلت : ما هو رأيكم في تلك المساجلة التي أقيمت بين الدكتور هيكل وخليل بك مطران عن الادب العربي هل هو يكفي لتكوين الاديب أو لا يكفيه ؟

قال : كل لغة تكفي أبناءها في الادب ولكن الوقوف على أسرار اللغات الاخرى يزيد الاديب بصيرة في الادب وسعة في الاطلاع . وهو لو جهل هذه اللغات الاجنبية لبقي أديباً وانما يكون أدبه محدوداً أو ناقصاً . ثم يجب ان تذكر ان العبقري يخرج عن هذه القاعدة اذ هو لا يحتاج الى كلام غيره لكي يكمل عبقريته لانه ما دام مصدر الالهام واحداً فهو لا يزداد بزيادة معرفة اللغات . فالعبقري مع جهله باللغات الاجنبية يبقى عبقرياً سواء أكان مصرياً أم انجليزياً أو صينياً . ولقد قضيت اكثر من ثلاثين سنة وأنا أدرس اللغة العربية ومع ذلك فاني لا استطيع الحكم عليها اذا كانت تكفيني أم لا . ومنذ خمس سنوات قرأت ديوان رؤبة فلم أفهم منه سوى حروف الجر . فما يدريك اني لو فهمته لاختلف حكمي على اللغة . وقد كان ابن جني يقول : انه لم يصلنا الا نصف اللغة فلعلنا أيضاً لو عرفنا النصف الباقي لاختلفت أحكامنا عليها

ولست اعني بذلك اننا يجب أن نحاكي العرب في طرائق التفكير . كلا . انما يجب علينا التجديد ولا نراعي من العربية سوى الديباجة حتى تبقى شخصيتنا عربية بارزة . والا فاذا كنا سنتخذ أساليب التعبير الافرنجي والتفكير الافرنجي فماذا يبقى لنا من هذه الشخصية العربية

العرب والافرنج

قلت : من تحبون من شعراء العرب وكتابهم ؟

قال : أحب أبا نواس لانه أطبعهم اذا أفاق ثم يليه في المكانة عندي البحتري فان ديباجته كالفضة أما أبو تمام فهو شاعر العظائم . ولست أحب المتنبي ولكني أحترمه لان أبياته أبيات العقل والحكمة فأنا اقف له اجلالاً وأقرؤه وأفكر فيه ولكني لا أغني أشعاره ولا أرقص لمعانيه أما البحتري فأكاد آخذه بالحضن . أما في النثر فاني أحب الجاحظ وأحب الاغاني حين يكون الكلام للمؤلف نفسه أبي الفرج أما حين يروي عن غيره فرواياته تختلف في بلاغتها

قلت : ومن تحبون من رجال الادب الافرنجي ؟

قال : لما كنت في السودان كنت أقرأ مؤلفات هوغو فقد قرأت البؤساء قبل أن أترجمه نحو عشرين مرة ويعجبني هوغو لأن أفكاره شرقية وتعابيره تكاد تكون عربية وهو الآن يعد قديماً ولكنه ما يزال جديداً عندي . ويليه في المكانة الفرد دو موسيه فاني أوثره على غيره لرقته وخصوصاً في كتابه « الليالي الاربع »

مشروعات أدبية

قلت : ماذا هيأتم يا حافظ بك من المشروعات الادبية للمستقبل ؟

قال : إذا مد الله في أجلي بضع سنوات فاني سأعمد الى ديواني فاحذف منه الشعر التجاري ولا أبقي منـه سوى ما أرتضيه لنفسي . ثم أنوي بعد ذلك وضع كتاب في الاخلاق الشائعة في مصر . وقد جمت لهذا الكتاب إلى الآن نحو ٣٠٠ ملحوظة

قلت : ما هو طراز هذه الملحوظات التي ستكتبون عنها ؟

قال : أنا الآن في السادسة والخمسين من عمري . ومع ذلك ما ذهبت يوماً إلى مكتبي ومررت في الطريق بمعارف أو أصدقاء إلا وطلبوا مني أن اقعد معهم وألا اكترث لتأخري عن عملي . ولم أسمع قط في حياتي واحداً يعترض باني يجب أن ابلغ مكتبي في الوقت المعين . فهذه واحدة أريد أن اكتب عنها وأبين للناس الضرورة في احترام الاعمال . ثم هناك العادة الشائعة الاخرى في نسبة الفضل إلى واحد دون الآخرين كأن الفضل لا يسع اثنين . فهذا شاعر فحل ومن عداه حمير . وهذا قطب في السياسة ومن عداه خونة . وهـذا كاتب فذ وسائر الكتاب مغفلون . فهذه خطة شائعة قد أنقصت النوابغ في مصر فالفضل يسع اثنين وثلاثة وعشرة . فبحوثي كلها ستدور على أمثال هذه الموضوعات س . . .

سلامه موسى

حافظ والتعريب

• مقدمة البؤســـاء

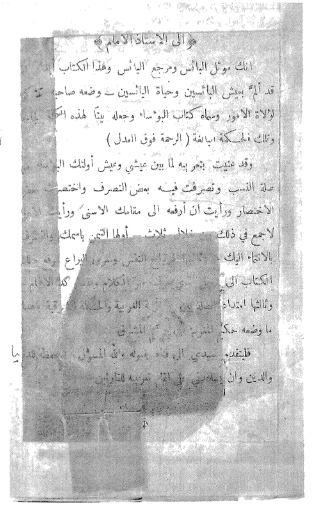


كتاب

البؤساء

وضعه فكتور هيجو

[illegible] محمد حافظ ابراهيم



الى الاستاذ الامام

انك موئل البائس ومرجع اليائس وهذا الكتاب [illegible]
قد ألمّ بعيش البائسين وحياة اليائسين – وضعه صاحب [illegible]
لولاة الامور وسماه كتاب البؤساء وجعله بيتاً لهذه الحكمة [illegible]
وتلك الحكمة البالغة (الرحمة فوق العدل)

وقد عنيت بتعريبه لما بين عيشي وعيش أولئك البؤساء [illegible]
صلة النسب وتصرفت فيه بعض التصرف واختصرت [illegible]
الاختصار ورأيت أن أرفعه الى مقامك الاسنى ورأيت [illegible]
لاجمع في ذلك [illegible] ثلاث – أولها التيمن باسمك والتشرف
بالانتماء اليك [illegible]
الكتاب الى [illegible]
وثالثها امتداد الصلة [illegible] الغربية والحكمة [illegible]
ما وضعه حكماء الغرب [illegible] المشرق

كلمة فى التعريب

« لحافظ أفندى إبراهيم »

هذا كتاب البؤساء وهو خير ما أخرج للناس فى هذا العهد وضعه صاحبه وهو بائس، وعربه معربه وهو بائس، لجاء الأصل والتعريب كالحسناء وخيالها فى المرآة، وضعه نابغة شعراء الغرب وهو فى منفاه، وعربه كاتب هذه الأسطر وهو فى بلواه.

ولولا أنى أشرب بالكأس التى كان يشرب بها ذلك الرجل العظيم لما وصل مبلغ علمى إلى مبلغ علمه، ولما سبح يراعى فى قطرة من سيول قلمه، ولو أن لى قلماً من أعواد أشجار الجنة وصحيفة من صحف إبراهيم وموسى وقد تلقتنى البلاغة من كل جهة بفضلها فسموت إلى لباب مصاصها وأخذت منها حاجتى لما حدثتنى النفس بتعريب ذلك الكتاب لولا اتحادنا فى الألم وتشابهنا فى الشقاء فلقد كنت أنظر فيه نظر المنجم فى الميقات، واستودع الله بيان تلك المعجزات، حتى إذا نفذ الفكر إلى ماوراء سطوره واهتدى الخاطر إلى مكامن حكمه دعوت إلى أم اللغات وعملت على التوفيق بين هذه الغادة الشرقية، وتلك الفتاة الغربية وعمدت إلى مد صلة النسب بين الغادتين اللتين انتهت إليهما بلاغة العرب وبلاغة الإفرنج فإذا شمست إحداهما وأزور جانبها أغريت بها سلطان العقل فلا يزال بها يروضها كما يروض الراكب الصعبة حتى تسكن إلى أختها وترتاح إلى جوارها. ولم تزل تلك حالى أدخل بينهما دخول المرود بين الجفن والجفن وأمشى بينهما مشية الحكيم فى الصلح بين القوم والقوم، حتى ائتلف الذوقان، وامتزج الروحان، وضمت شمسيهما طفاوة واحتوت بدوريهما هالة وخلعت الأولى على الثانية جلالها وأعارتها الثانية نضارتها وجمالها. وأصبحت تلك المبانى الأفرنجية بعد أن صقلها اللسان المبين وجندرها الذوق الشرقى وهى تسكن فى هذه المعانى العربية.

ولم يقع للناطقين بالضاد حتى اليوم شىء من مؤلفات ذلك الحكيم وهم أحوج الناس إلى معرفة أسرار الحياة والانتفاع بمثل ذلك الفكر الذى كنت بينا أراه يسابح الأجرام فى أفلاكها إذا هو يدارج النمال فى مدابها. وبينا ألمحه بين ذروة العلم وشرفة القصر إذا هو بين قاع البحر، وعقيق النهر. فكم أفلت من هجيرة، واختبأ فى خميلة. فمن تلهب جمرة القيظ فى صميم القائلة إلى تراوح النجم فى الروضة، ومن التردد بين زفير العاشق وحرقته إلى التمشى بين نفس الحبيب وريقته.

ولا يزال الكتاب فى كل أمة يلتمسون أن يعقل عنهم ما ألهموا أو يدخلوه فى مؤلفاتهم من الحكم والأمثال فيصدحون عنها الشرور بأقلامهم كما يصدح المطر، ويستهبطون الحكم من سمائها فيسكنونها بين سطورهم وينشدون لذلك الأمثال فينثرونها فيما يتخيرونه من الأقاصيص التى تدعو إلى العظة، وتصفح النفوس عن ركوب سبل الغواية.

ومن تلك الأقاصيص ذلك الكتاب الذى أعانى تعريبه اليوم فلقد قص علينا صاحبه أحسن القصص فكان مثله فيه كما قال عن نفسه: المنجم الذهبى لاتصل الأيدى إلى تبره حتى تكاد تحصى ثراه عدا.

وقد خار الله لى أن أعربه فاستعنته فأعاننى واستهديته فهدانى وساخت اثنى عشر هلالا فى تعريب تلك الصفحات التى ترونها اليوم وحاولت أن أصل بها تلك الرحم التى قطعتها يد الترجمة التجارية بيننا وبين أولئك الرجال الذين تجردوا لتعريب أساطير الأولين فوفوها قسطها من الإتقان وألبسوها من البهجة لباساً ترضاه اللغة ويرضاه أبناؤها.

أرأيت أيها الناظر فى كتاب كليلة ودمنة؟ أكان يقوم بنفسك وأنت تذوق حلو تركيبه وتستمرىء لذة أسلوبه أن عبد الله بن المقفع قد عربه عن الفارسية لو لم يصل خبر ذلك إليك؟ فسقياً لتلك الأقلام التى عربت فأعربت، وسطرت فأعجبت، وواهاً لهذه اللغة التى أصبحت بين أعجمى ينادى بوأدها، وعربى يعمل على كيدها.

ومن نظر فى بطون تلك الكتب التى تترجم اليوم رأى هذه الغادة الشرقية وهى على فراش موتها تندب خدراً قد ابتذلته الأقلام وستراً قد هتكته الأوهام، وقد فتحوا لها فى بطون هذه الكتب قبوراً وخاطوا لها من تلك الصحف أكفاناً وهيأوا من هذه الأقلام أعواداً وما هى إلا أن ينعى ذلك الغربى بدعوته حتى يسرع إلى جنازتها أهلها وذوو قرابتها.

اللهم أنت تعلم أننا نعلم موضع الداء وفينا الطبيب الماهر، ونسمع ذلك النداء ومنا المعين الناصر. اللهم إن هذا خذلان منك فأدركنا برحمتك وهيىء لنا من أمرنا رشدا.

أيكون بين أبناء اللسان العربى مثل من أرى اليوم من فحول البلاغة وملوك الكلام وأنا لا أعرف من هذه الزهور قديمها وحديثها غير أسماء معدودات، ولا أكاد أجيد وصف قصر من القصور أو آلة من الآلات، ومخترع من المخترعات. إلا ما وقع تحت نظر العرب فى تلك الجزيرة الجرداء، وما سمت إليه حضارتهم فى عهد الدولة الأندلسية؟ أى رجل كان صاحب كتاب البؤساء، وأى غيث سقاه، وجو حواه، حتى أدخل فى لغته من الكلمات ما يخطئه العد ووقف فى وجوه المعارضين فيها وقفة البسفور فى وجوه الطامعين فى هذه الدولة حتى انقلبوا عنه خاسرين؟ أوليست رجالنا بقادرين على أن يأتوا متساندين بمثل ما أتى به ذلك الرجل وهو وحيد؟

تباركت أسماؤك اللهم أيدعى البعير وهو ذلك المركب الخشن بهذه الأسماء التى تضيق عنها بطون الكتب، وهذه مراكب البخار والكهرباء لا نكاد نجد لأسمائها مرادفاً فى هذه اللغة فما عسى أن تكون حالنا بجانب ذلك العربى الذى يقول فى وصف عيشه:

الأبيضان أبردا عظامى الماء والفث بلا إدام

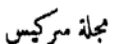
وهو فوق راحلة ظالع على قتب يكاد يدمى مجانه تحت شمس تكاد تأكل ظلها فى مفازة؟

تمشى الرياح بها حيرى مولهة حسرى تلوذ بأكناف الجلاميد

إذا أردته على أن يصف تلك الراحلة العجفاء فأرهف بالقول وسرد من الوصف ما يبلغ حد الإعجاز وأردتنا على أن نصف ونحن نستطيب من صنوف الطعام ما يضيق به صدر الخوان ونتبوأ أريكة الأوتوموبيل، تحت ذلك الظل الظليل، فى مخارف ضفاف النيل على فراش وثير، ومتكئاً من حرير، بين نسيم عليل، وماء سلسبيل ذلك المركب الذلول الذى لاتلحق به صافنات الخيول فوقفنا أمامك موقف الحائر لا نعرف له إسماً يدل على مسماه ولا مرادفاً فى اللغة يؤدى معناه؟

فخذوا أيها القادرون على الإصلاح بيد اللغة وانظروا كم أدخل فيها آباؤكم الأولون من كلمة فارسية .

وهذا كتاب الله بين أيديكم يأذن لكم بما ندعوكم إليه . وهذا باب الاشتقاق وباب النحت لا يزالان بحمد الله مفتوحين لم يصبهما ما أصاب باب الاجتهاد فادخلوا منهما آمنين .





العدد العشرون من اول سنة

١٥ فبراير (شباط) ١٩٠٦ الموافق ٢١ ذي الحجة ١٣٢٣

رواية ماكبيث

تاليف شاكسبير · تعريب حافظ ابرهيم

عرّب حافظ ابرهيم الشاعر الكبير رواية ماكبيث مكلفاً الى ذلك من الشيخ سلامه حجازي ليمثلها جوقه فاخترت ان اكون السابق الى نشر شذرات من التعريب دلالة على اجادة المعرّب وبياناً للغة هذه الرواية التي ستكون افضل الروايات المعرّبة لغة · قال بلسان لادي ماكبيث عندما انباها الرسول بقدوم الملك وهي تريد قتله

— تالله لو كان المبشر به غراباً اسحم لوقع نعيقه من نفسي موقع شدو الحمائم من الغرام الهائم · فمتى تظلني واياه سماء ويحتوينا مكان · اليّ ايتها الارواح السفلية التي تحمل الناس على ركوب الشر واخرجيني عن افق النساء وجرديني من ذلك النوع الضعيف واملائي نفسي قساوة لا تشوبها الرحمة ولا تعطف عليها الانابة ثم شدي مني حتى يثلج صدري ولا تطيش يدي واقطعي عليّ سبيل الندم وسدي على نفسي منافذ الشعور حتى لا تاخذها الهزّة عند ركوب ذلك الاثم · اليّ اليّ ايتها الارواح وادخلي في صدري فحوّلي ما فيه من ذلك اللبن الى سمّ ناقع · اليّ اليّ انى كنت وحيث كنت متربصة تتحينين الفرص لايذاء هذا الجنس البشري · وانت ايتها الليلة الليلاء ارخي عليّ سدولك وأتزري بكسف من دخان السعير حتى لا يرى خنجري المرهف موقعه من الطعين فتدركه الرافة عليه وحتى لا تدعي منفذاً لنام من الشعاع يطلع عيون القدرة السماوية على اسرار جريرتي فتلوي يدي وتزجرني بقارعة تصيح بي مكانك مكانك

وقال بلسانها ايضاً تخاطب ماكبيث

— ما هذا صنع من يريد ما تريد · فاني لاقرأ في ملامح وجهك ما سطرته في قرارة نفسك فان شئت ان لا ينم منك الظاهر على الباطن فلا تجعل وجهك مرآة للضمير واستر ما استطعت ذلك الفرح الذي تنطق به لحاتك والتفاتك · وكن كالزهرة الطهور استتر الارقط وراء رونقها واحتال على صيده بفضل نضرتها · واعلم ان ضيفنا خطير الشان نحتاج معه الى الاخذ بالحزم وركوب الصعب فاجمع له كيدك فقد جمعت له كيدي

وقوله بلسان الجريح يصف الحرب للملك

— نعم لقد كان فزع ماكبيث وصاحبه بانكو من تلك الجنود المتلامسة كفزع الجوارح وقد وقع بها سرب الحمائم او كخوف السباع وقد سنح لها سرب الظباء · اتريد ايها الملك ان اصوّر لك قائديك في هذه الفترة تصويراً يبلغ منك مبلغ العيان ؟ لقد كان مثلهما كمثل مدفعين قد حشا القضاء جوفيهما بصنوف الموت الزؤام ثم اطلقهما دفعة واحدة في غمار ذلك الزحام فابليا في اعاديك بلاء يرضيك كأنما قد آليا ان يسبحا في بحر من مسيل النفوس وان يخطبا فوق منبر من جماجم الرؤوس

وقوله بلسان ماكبيث — ان كرّ الغداة ومرّ العشي تحت المدارين من نحوس وسعود يفضيان الى الوقوف عند حد الاقدار وهنالك تولد الحوادث وتنشاء الكوارث فليكن ما هو كائن

ومن شعر هذه الرواية

خير ايامنا الشبيه بيوم ... كالح الوجه شرّه مستطير

تمتطي صهوة السحاب وتلوي ... حيث تلوي بها الصبا والدبور

تحتنا يخطف العيون سنا الـ ... برق ويدوي الرعد صوت نكير

ذاك يوم النعيم لا يوم حمد ... فيه للناس غبطة وسرور

« سلكت مجلة سركيس طريقاً جديداً في الصحافة العربية لم يسبقها اليه احدٌ منا فوضعت جوائز مالية تختلف قيمتها من جنيه الى ٢٠ او ٥٠ او اكثر يتبرع بها محبو الادب من اهل اليسار · فهم اصحاب الفضل في بذل المال ولكن لرصيفنا سركيس افندي فضلاً كبيراً في استحثاث اريحية اولئك الافاضل · وكان المظنون في بادئ الراي ان الجوائز لا يطول عمرها ولكن يظهر انه كان ينقص الاغنياء من يستلفت انتباههم الى ذلك فجاءت مجلة سركيس في ابان الحاجة اليها . . . وهي خدمة ستذكر لها كلما ذكرت هذه النهضة في تاريخ الشرق الحديث « الهلال »

خنجر مكبث

قصيدة مترجمة عن الشاعر الإنجليزى شكسبير، قالها على لسان مكبث يخاطب خنجرا تخيله حينا هم باغتيال ابن عمه دانكان الملك ليخلفه فى ملكه ؛ ويصف تردده أولا ثم تصميمه بعد ذلك على تنفيذ ما أراد :

كأنى أرى فى الليل نصلا مجردا * يطير بكلتا صفحتيه شرار [1]

تُقَلِّبُه للعَيْنِ كفٌّ خَفِيّةٌ * ففيه خُفُوقٌ تارةً وقَرارُ[2]
يُماثِلُ نَصْلي فى صَفاءِ فِرِنْدِه * ويَحْكيه منه رَوْنَقٌ وغِرارُ[3]
أَراهُ فتُدْنِيني اليه شَراسَتي * فيَنْأى وفى نَفْسي اليه أُوارُ[4]
وأَهْوي بزَنْدي طامِعًا فى الْتِقاطِه * فيُدْرِكُه عند الدُّنُوِّ نِفارُ[5]
تَخَبَّطَنى مَسٌّ مِنَ الجِنِّ أم سَرَتْ * باجْزاءِ نَفْسي نَشْوَةٌ وخُمارُ[6]
أَراني فى لَيْلٍ مِنَ الشَّكِّ مُظْلِمٍ * فيالَيْتَ شِعْري هَلْ يَليه نَهارُ؟
سأَقْتُلُ ضَيْفي وابنَ عَمّي ومالِكي * ولو أنَّ عُقْبَى القاتِلين خَسارُ
وأُرْضِي هَوَى نَفْسي وإنْ صَحَّ قولُهُمْ * هَوَى النَّفْسِ ذُلٌّ ، والخِيانةُ عارُ
فيأيُّها النَّصْلُ الذى لاحَ فى الدُّجَى * وفى طَيِّ نَفْسي للشُّرورِ مَثارُ[1]
تُرَى خَدَعَتْني العَيْنُ ام كنتُ مُبْصِرًا * وهٰذا دَمٌ ، أَمْ فى شَباتِكَ نارُ؟[2]
وهل أنتَ تِمْثالٌ لكَيْدٍ نَوَيْتُه * وذاكَ الدَّمُ الجاري عليكَ شِعارُ؟[3]
فإنْ لم تكنْ وَهْمًا فكُنْ خيرَ مُسْعِدٍ * فإنّى وَحيدٌ والخُطوبُ كُثارُ[4]

وكُنْ لى دَليلًا فى الظَّلامِ وهادِيًا * فقَلْبي بَهيمٌ والطَّريقُ عِثارُ[5]
على الفَتْكِ يا (دُنْكانُ) صَحَّتْ عَزيمتي * وإنْ لم يكُنْ بَيْني وبَيْنَكَ ثارُ
فإنْ يَكُ حُبُّ التاجِ أَعْمَى بَصيرتي * فما لى على هٰذا القَضاءِ خِيارُ
أَعِرْنى فُؤادًا منكَ يا دَهْرُ قاسِيًا * لو آنَّ القُلوبَ القاسِياتِ تُعارُ
ويا حِلْمُ فاطِعْني ويا رُشْدُ لا تَثُبْ * ويا شَرُّ مالي مِنْ يَدَيْكَ فِرارُ[6]
ويا لَيْلُ أَنْزِلْني بجَوْفِكَ مَنْزِلًا * يَضِلُّ به سِرْبُ القَطَا ويَحارُ[7]
وإنْ كنتَ لَيْلَ (المانَوِيَّةِ) فلْيَكُنْ * على سِرِّ أَهْلِ الشَّرِّ منكَ سِتارُ
ويا قَدَمي سِيري حِذارًا وخافِقي * مِنَ المَشْيِ لو يُنْجي الأثيمَ حِذارُ[2]
وَقَفْتُ بجَوْفِ اللَّيْلِ وَقْفَةَ ساحِرٍ * له الجِنُّ أَهْلٌ والمَكايِدُ دارُ
إذا آشْتَمَلَ اللَّيْلُ البَهيمُ على الوَرَى * تَجَرَّدَ للإيذاءِ حيثُ يُشارُ[3]
فما لى كأنّى فاتِكٌ ذو عَشيرةٍ * خِيارُهُمُ تحتَ الظَّلامِ شِرارُ[4]
اذا ما عَوَى ذِئْبُ الفَلاَ هَبَّ جَمْعُهُمْ * إلى الشَّرِّ واَسْتَلّتْ ظُبًا وشِفارُ[5]

ذكريات عن الشاعرين

• عن حافظ

• عن شوقي

ساعة مع حافظ

كان الشيخ امين الحداد رحمهُ الله يقول « ان حافظ ابرهيم ليس فقط من أعظم الشعراء ولكنهُ في الوقت نفسه مجموعة أدب وفكاهة » واتفق أنني اجتمعتُ بحافظ فركبنا سيارة كريم الى النزهة وسمعتُ منهُ الفكاهات الآتية

الحاكم التركي

كان على عهد حكم الأتراك في مصر حاكم منهم في المحلة الكبرى فلما جاء رمضان بنفقاته الكثيرة أرسل التركي فاستدعى الى حضرته رجلاً اسرائيلياً وقال له

— جئني يا هذا بمائة جنيه اكتب لك بها كمبيالة الى شهر واحد وأدفع قيمتها فى الموعد المعيّن

فأطاع الاسرائيلي الأمر مرغماً وجاء بالماية وكتب الكمبيالة على ورق خشن متين فلما انتهى الشهر جاء اليهودي بالكمبيالة الى الحاكم وقدمها باحترام ووقار فقال الحاكم

— ماذا تريد

— أريد قيمة هذه الكمبيالة

فغضب الحاكم وأمر باليهودي فجلدوهُ واضطرّه أن يأكل الكمبيالة على خشونة ورقها ففعل مكرهاً حتى اذا انتهى من اكلها وانتهوا من جلدهِ قال الحاكم

— يا هذا أنك جئتني في ساعة بؤس وأنا غضبان فلا بأس . هات ماية جنيه أخرى أدفعها لك مع الماية الأولى في آخر الشهر الجاري

فأسرع اليهودي الى منزلهِ وعاد بالماية الثانية فدفعها الى الحاكم ودفع اليهِ أيضاً قطعة من (قمر الدين) فقال الحاكم

— وما الغرض من هذا

— أردت أن تكتب الكمبيالة الجديدة على قطعة (قمر الدين) فانها تؤكل بسهولة عند اللزوم

نباهة مسافر

وروى حافظ ان رجلاً ركب القطار من الاسكندرية وكان عصبياً عجولاً فأكثر من إلقاء الاسئلة على الكمساري مستفهماً — متى نصل وأين نحن وكم نحن وكم ساعة الخ حتى تضايق الكمساري وقال له

— أنت قد ضجرت من ركوب القطار منذ ساعة فماذا كان يحل بك لو كان حالك حالي فاني قضيت ٢٥ سنة فيه

فأجاب المسافر بدهشة

— ومن أين انت آتٍ . . . .

تنبيط

وروى من باب الانتقاد على بطء سير القطارات ان رجلاً طويل القامة ضخم الجثة ركب القطار ومعه نصف تذكرة سفر فلما رآها الكمساري ورأى حجم المسافر قال له

— هذه تذكرة يسافر بها الأطفال

— وأنا كنت طفلاً لما ركبت القطار:

صبري وحافظ

والمشهور عن حافظ ابرهيم أنهُ اكرم من حاتم ولهُ نوادر في الكرم ونجدة الإخوان حدث ذات يوم انهُ كان جالساً في منزلهِ فدخل الخادم يحمل تذكرة كتب عليها مجهول انهُ يحتاج الى جنيه فأرسلها حافظ مع الخادم معتذراً واذا بسعادة اسماعيل صبرى باشا قد دخل على الأثر يحمل الجنيه وافهم الشاعر الأديب انها تجربة من الرئيس الفاضل

مجلة سركيس

أبولو

مجلة فنية لتوجيه الشعر العربي

لسان حال جمعية ابولو

المجلد الأول

العدد الحادى عشر

عدد خاص

بذكرى المغفور له

محمد حافظ ابراهيم بك

١٨٧١ — ١٩٣٢ م

مطبعة التعاون

صفحة مجهولة

من حياة حافظ

سيرة أوليائه

فى صيف سنة ١٣٠٥ هجرية كنت طالباً فى الجامع الأحمدى بطنطا وقد سافرت فى ايام العطلة الى بلدنا القرشية ، ثم عدت فى أواخر شعبان من تلك السنة الى طنطا ، فاذا باخوانى واصدقائى يلوذون بفتى غض الاهاب جديد الشباب وقد أسرعوا بتقديمى اليه وتقديمه الىَّ باسم الأديب الشاعر « محمد حافظ ابراهيم » ولم تمر الا عشية أو ضحاها حتى أحسست من نفسى ميلا اليه بجاذب من الأدب الذى كان نهمة نفسى حتى آل ذلك الى غرام بأدبه وما يشتمل عليه من ظرف ولطف محاضرة وبديهة مطاوعة وسرعة خاطر وحضور نادرة .

وكان دأبنا فى رمضان تلك السنة أن نصلى المغرب والعشاء والتراويح معاً ثم نلبث فى سمر ممتع ومطارحة للشعر ومذاكرة فى نوادر الأدب وما كان يطرف الحضور به مما يقف عليه من جيد القريض الى أن يأتى وقت السحور . ثم نعود بعد السحور إلى ما كنا فيه الى انبثاق الفجر فنؤديه ثم نخرج بغلس الى خارج المدينة حتى نصل الى قرب بلدة قحافة ثم نعود وقد آذنت الشمس بالطلوع فيذهب كل واحد منا الى بيته ثم نعود الى مثل ذلك إذا جنَّ الليل .

وكان الذين اعتادوا الخروج معنا الى ما نخرج اليه هم :

(١) محمد حافظ ابراهيم (٢) محمد حلمى الجيزى أفندى عمدة الجيزة سابقاً (٣) السيد محمد ابراهيم صلاح التاجر بطنطا الآن (٤) الشيخ محمد ابراهيم البيومى من مدرسى الازهر الآن (٥) كاتب هذه السطور عبد الوهاب النجار .

ظل هذا دأبنا مدة شهر رمضان وفى أواخره بصرنا بيشروش جميل الصورة فى حديقة مدرسة الفرير ، فتقدم واحد منا وطرق بحلقة الباب ليفزعه فكان المنظر جميلا . فعاودنا ذلك العمل ثلاث ليال . ولكن جماعة الفرير ظنوا تعمد ذلك لاقلاق راحتهم ، فلما كانت صبيحة آخر يوم من رمضان خرجنا من المسجد بغلس وأسرعنا الخطا حتى أتينا إلى مدرسة الفرير والظلام لم يقوض خيامه ، وما أن تقدم واحدٌ منا لتحريك حلقة الباب حتى هبَّ جماعة من الفلاحين قد أكمنهم جماعة الفرير للقبض علينا فعلقت حبائلهم بمحمد حافظ ابراهيم شاعر النيل ومحمد حلمى الجيزى أفندى. أما أنا والشيخ محمد ابراهيم البيومى فاسلمنا أرجلنا للريح وطرنا مع البازى عليه سواد ولما أمنّا الطلب وقفنا ننتظر اخوينا الى ان فضحنا النهار ولم يبق للانتظار فائدة فذهبنا بحسرة ما بعدها حسرة — وكان السيد محمد ابراهيم صلاح قد تخلّف عن الذهاب معنا فى هذه المرة .

ولما كان هذا اليوم آخر أيام رمضان ذهبت إلى بلدنا لقضاء العيد هناك وقد اتفقت مع السيد محمد ابراهيم صلاح والشيخ محمد ابراهيم البيومى على أن يكتبا إلىّ بما يتم من أمر حافظ ومحمد افندى حلمى وأن يلحنا لى لحناً أعرفه ، وذهبت وأنا على أحرّ من الجمر — وفى اليوم الثانى من أيام العيد وافتنى تذكرة بوستة من المرحوم حافظ بك بما تمّ :

وذلك انه لم يرتفع النهار حتى ذاع الخبر وأرسلت التلغرافات لقنصلية فرنسا . وعلم كل من المرحومين نيازى افندى مهندس تنظيم طنطا وهو خال حافظ والشيخ محمود الجيزى شقيق حلمى افندى ، فذهبا إلى جماعة الفرير وكلماهم فى هذا الشأن فرضوا باطلاقهما (وكانوا قد سلموهما إلى الضبطية) بشرط أن يعودا إلى المدرسة ويستسمحاهم ، ففعلا وانتهى الأمر باطلاقهما .

ومما حصل لحافظ فى ذلك العهد أن خاله أغلظ له القول مرة فى شأن من الشؤون وزجره ، فكتب إلى خاله :

ثقلتْ عليك مؤونتى ... إنى أراها واهيهْ
فافرحْ فانى ذاهبٌ ... متوجّهٌ فى داهيهْ !

وكان كثيراً ما يشكو الدهرَ ويندب سوء حظه ويتبرم بأحداث الزمن ويتمنى لو يوافيه حمامه — فمن ذلك قوله :

عجبتُ لعُمرى كيف مُدَّ فطالا ... وما أثّرتْ فيه الهمومُ فزالا
وللموتِ ما لى قد أراه مباعداً ... وجُلُّ مرادى ان أوسَّد حالا
فللموتُ خير من حياةٍ أرى بها ... ذليلاً ، وكنتُ السيد المفضالا

ولقد أوردت عليه هذه الأبيات قبيل وفاته فتعجب أن يكون هذا الشعر صادراً منه .

ومن آيات ذكائه أنه كان يسمع الفقيه فى بيت خاله يقرأ سورة الكهف أو سورة مريم أو سورة طه فيحفظ ما يقول ويؤديه كما سمعه بالرواية التى قرأ بها الفقيه !

وكان إذا وقف على بيت نادر أو شعر بارع يبادر الىَّ قبل أن يُسمعه انساناً آخر ويسمعنى ما أعجبه ، وكان لا يُعجبه الا كل مرقص مطرب .

حافظ المحامى

كانت المحاكم الأهلية حديثة الوجود ، وليس للمحاماة قانون مسنون ، ولا توجد شهادات حقوقية فى طائفة المحامين ، ولم يكن نظام الامتحان قد استحدث ، فكل ذى قضية جاه بشخص وقال إنى وكلته قُبل منه .

وقد ضجر حافظ من فراغه ، فذهب الى المرحوم الشيخ محمد الشيمى المحامى بطنطا (بك فيما بعد) واشتغل عنده فى مكتبه ، وكان يسافر الى المحاكم الجزئية القريبة من طنطا ويترافع فى القضايا ويكسبها.

ولخلاف حصل بينه وبين محمد الشيمى بك ترك مكتبه وترك له هذين البيتين :

جرابُ حظىَ قد أفرغته طمعاً ... بباب أستاذنا الشيمى ولا عجبا
فعاد لى وهو مملوء فقلت له : ... ممّا ؟ فقال : من الحشراتِ واحربا !

فأسف المرحوم الشيمى بك لخروجه وحاول استرضاءه وعودته إلى العمل معه فى مكتبه فلم يقبل .

انتقل بعد ذلك حافظ ابراهيم ليشتغل فى مكتب محمد أبى شادى بك بطنطا فمكث معه مدة كان فيها مغتبطاً كل الاغتباط ، وكان أبو شادى بك يرى نفسه قد عثر على كنز ثمين فكانا يتنادران بالأدب ويتطارحان الأشعار الى أن خرج حافظ من مكتبه الى مكتب عبد الكريم فهيم افندي المحامى فمكث فيه مدة من الزمن يشتغل عنده . وكان مكتب عبد الكريم فهيم افندى ومكتب ابراهيم الهلباوى بك متجاورين ومحلهما كان بالوكالة التى جُعلت فيما بعد المعهد الاحمدى ، وكان كثيراً ما ينتقل الى مكتب ابراهيم الهلباوى بك الذى يسرّ بحديثه وأدبه .

﴿ مرثية حافظ ﴾

لاستاذه وصديقه القديم محمد ابى شادى بك

كان المرحوم حافظ ملولاً فكان قليل الكتابة بل نادرها ، وكان لا يأنس إلى تدوين شعره مكتفياً باملائه عن ذاكرته القوية ، ولذلك نجد نماذجَ خطه نادرةً وخاصة شعره . بيد أننا نجد حافظاً يشذّ عن هذه القاعدة فى مرثيته البليغة المؤثرة لأستاذه فى المحاماة وصديقه وزميله فى الأدب المرحوم محمد ابى شادى بك . وإليك نصّها الكامل كما كتبها ، وهى مثال من وفائه الرائع :

عجبتُ أن جعلوا يوماً لذكراكا
كأننا قد نسينا يوم منعاكا
إذا سلت يا أبا شادي مطوقة
ذكر الهديل فشوقي أن سلوناكا
في ساحة النيل والوادي وساكنه
ترجيعُ صوتك موصول بذكراكا
لو عشتَ فينا نميراً طاب مورده
أسمى سجايا الفتى أدنى سجاياكا
ما كان قولك في برٍّ وفي كرمٍ
أولى كريم ولا عتبى كعقباكا
قضيةُ الوطن المغبون قد ملأت
أنحاء نفسك شغلاً عن قضاياكا
أبليت فيها بلاء المخلصين لها
وكان مسرحها أنّى يشتّ فتاكا
أجللتُ ما فضّلوه في قصائدهم
حتى لقد فخروا بالحمد مثواكا
لم يبقَ لي فيه شبرٌ صاحبي ولم
يتسع لي الفوز لا نفذاً ولا ذاكا
يا نادمين الذكر والتسبيح كثشا
ها أنت في الخلد قد جاورت مولاكا
لو لم تكن لك في دنياك مفخرة
سوى زكيّ لقد جمّلت دنياكا

***

رحل بعد ذلك حافظ ابراهيم الى مصر ودخل المدرسة الحربية وكان دخولها منتهى ما يتمناه . وعقب ذلك رفعت دعوى على خاله محمد نيازي افندي بمحكمة طنطا الاهلية وحُكم عليه بسنتين . فنظم حافظ قصيدة للخديوى المرحوم محمد توفيق باشا يستعطفه بها على خاله ، فوقعت قصيدته من نفس الخديوي موقعاً حسناً فأصدر عفوه عن خاله وعينه مدرساً للامراء أحمد سيف الدين ومحمد ابراهيم وشويكار هانم ، وبقي بعد مفارقتهما عهد الدراسة يستولى على مرتبه الى وفاته .

وأما حافظ فقد تخرج من المدرسة الحربية سنة ١٣٠٩هـ. وتقلبت به الاحوال الى أن صار شاعر النيل غير مدافع . فرحمه الله رحمة واسعة وعوض مصر والعربية فيه خيراً ؟

عبد الوهاب النجار

ذكرى الشاعرين
شاعر النيل وأمير الشعراء
دراسات ومراثٍ ومقارنات
مُدَبَّجة بيراع أئمة البيان وأعلام الكلام في البلاد العربية

جمعها ورتبها
أحمد عبيد

— ٣٢٤ —

ذكرياتي عن شوقي

تعرفون أيها السادة أن شوقي جدير بكل أنواع التمجيد لما أسداه للعروبة وللنيل . فإليه وإليه وحده يرجع الفضل في جعل القاهرة كعبة للأدب العصري في حياته وبعد مماته . فهو الذي جعل وفود الأقطار العربية تتسابق إلى كنانة الله في أرضه ، معلنة بأن مصر هي حاملة راية العروبة وقائدة الشرق في التفكير وزعيمة النهضة الوطنية بين الناطقين بالضاد . لذلك صار شوقي إلى ما صار إليه من المجد والخلود .

أحمد زكي باشا

ومن أجل ذلك أدعوكم أيها السادة وأنا أرى روحه ترفرف على هذا الاجتماع أن تظهروا لها ما تنطوي عليه جوانحكم من التمجيد بأن تقفوا خاشعين ثلاث دقائق .

الآن أرجوكم أيها السادة أن تسمحوا لي بمناجاتكم عن بعض ذكرياتي عن شوقي في حياة المدرسة وفى مدرسة الحياة .

— ١ —

أود أن أرفع جانباً يسيراً من الستار الذي أرخاه تطاول الزمان على بعض النواحي من تلك العبقرية التي سطعت في سماء العروبة حيناً من الدهر لا يقل مداه عن ١٩٠ ، ١٧ يوماً ، أي من أول أكتوبر سنة ١٨٨٥ إلى اليوم الرابع عشر من مثله في عامنا الحاضر .

لعلي أتمكن من إرسال شعاع ضئيل على ما أحرزه شوقي من سعادات متواصلة، وتوفيقات متوالية، منذ كان يتلقى العلم إلى أن بويع بإمارة الشعر .

سأقصر كلامي على طائفة قليلة من ذكرياتي عن الخالد (شوقي) في حياة المدرسة وفي مدرسة الحياة

— ٢ —

فلنرجع إذن إلى سنة ١٨٨٢ وهي التي تشرفت فيها بدخولي الفرقة الرابعة (أي السنة الأولى بالاصطلاح الحديث) بمدرسة الإدارة التي صححوا (في سنة ١٨٨٦) اسمها المغلوط ، بجعلوه مدرسة الحقوق (وهو اسم مغلوط أيضاً . ولذلك بيان ليس هنا محله) .

كانت المدرسة قد انتقلت من مقرها القديم في سراي مصطفى باشا فاضل (بدرب الجماميز) إلى دار البدراوي الباقية إلى اليوم بشارع سوق الزلط (من قسم باب الشعرية) على مقربة من دار آل العروسي ، الذي آلت إلى أحدهم مشيخة الأزهر .

وفي العام التالي أقبل فوج جديد من التلاميذ للحلول محلنا . وفي الذي بعده جاء فريق آخر ممن أسعدتهم المقادير بالانتظام في سلك هذه المدرسة العالية .

من الطبيعي أن يتطلع أبناء الدار بشيء من الزهو والخيلاء إلى الطارئين عليهم من أجل الانضمام إليهم .

كان في جملة الوافدين سنة ١٨٨٥ (فتى نحيف نحيل ، هزيل ضئيل ، قصير القامة وسيم الطلعة (تقريباً) ، بعيون متألقة (تحقيقاً) ، ولكنها متنقلة (كثيراً) . فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة ، فللسماء منه دقائق متمادية . وإذا تلفت صوب اليمين ، فما ذاك إلا لكي يرمي ببصره نحو الشمال وهو مع هذه الحركات المتتابعة المتنافرة ، هادئ ، ساكن ، وادع . كأنما يتحدث بنفسه إلى نفسه ، أو يتلاغى مع عالم من الأرواح .

ما كان يلابسنا فيما نأخذ فيه من اللهو والمرح ، ولا يتهافت معنا على تلقف الكرة بعد الفراغ من تناول الغداء ، أو حينما نتنفس الصعداء لانتهاء مواقيت الدراسة .

هذه صورة مصغرة لأحمد شوقي، عند أول عهدي به في حياة المدرسة .

— ٣ —

كان المرحوم الشيخ محمد البسيوني البيباني من علماء الأزهر المعدودين آتاه الله بسطة في الجسم والعلم . فكان بديناً فطيناً ، وكان قصيراً فوق قصير ، أعني طويلاً مكيراً ، لا تخطئه النكتة البارعة اللاذعة أو الساحرة الساخرة ، وكان يدرس لنا فنون البلاغة في تصنيفه (حسن الصنيع في المعاني والبيان والبديع) . أما خارج المدرسة ، فكان بالنهار متخصصاً بنظم القصائد في مدح الخديوي توفيق كلما حل موسم أو أطل عيد . وكان في الليل إماماً في الصلوات ، إلا صلاة الفجر .

ما لبث أن رأى في تلميذه شوقي بواكير العبقرية وبوادر المواهب الربانية فأنشأ الأستاذ يعرض قصائده على تلميذه قبل أن يرسلها إلى المعية السنية فإلى جريدة (الوقائع المصرية) وغيرها من الصحف العربية . وكان شوقي ، ببساطة التلميذ الناشئ ، يشير بمحو هذه الكلمة وتصحيح تلك القافية ، وحذف هذا البيت ، وتعديل ذياك الشطر والأستاذ يغتبط بقوله وينزل عند رأيه .

وأحسن ما أذكره لأستاذي البسيوني ، رحمة الله عليه ، أنه كان يتحدث بذلك إلينا وإلى الفرق المتقدمة علينا (وفيها أصحاب السعادة عثمان باشا مرتضى وأبو بكر يحيى باشا وعلي ثاقب باشا وشاكر بك أحمد) . دون أن تأخذه العزة بالإثم ، أو أن تغريه الكبرياء الملازمة للمدرس بإنكار الفضل الذي منحه الله للدارس .

فهذه أول سعادة أحرزها شوقي .

على أن الأستاذ البسيوني تحدث بهذا النبوغ الباكر إلى صاحب العرش وأفهمه أن بين أثواب الصغير أحمد شوقي براعة نادرة وذكاء رائعاً وأنه خليق برعايته العالية ليكون زهرة يتضوع شذاها في مشارق الأرض ومغاربها .

فكانت هذه الشهادة من أكبر الأسباب التي حفزت الخديوي توفيق في سنة ١٨٨٧ إلى إرسال شوقي على نفقته الخاصة لإتمام الدراسة العلمية في باريس ولتغذية مواهبه الغريزية بما يراه في الغرب من روائع البدائع ، وقد تحققت له وفيه الآمال .

فكانت هذه ثانية السعادات .

— ٤ —

عاد شوقي إلى مصر

فتلاقينا في مدرسة الحياة الكبرى : الحارة واحدة ، أو على ما يقولون في القاهرة (أبناء حتة واحدة) بناحية الهياتم في حي الأستاذ الحنفي . وفي الديوان ، هو في المعية السنية منذ سنة ١٨٩١ ، وكاتب هذه الذكريات في مجلس النظار ، منذ سنة ١٨٨٩ ، فكنا نسير على خطين متوازيين، ولكنهما يتلاقيان في أحيان كثيرة، بالقاهرة وبالإسكندرية، بسبب العمل الرسمي المرتبط بعضه ببعض وقد اجتمعنا في أوربا أسبوعاً كاملاً ، بمدينة جنيف (بسويسره) مع زميلنا المرحوم عمر لطفي بك وكيل مدرسة الحقوق ، لتمثيل مصر في مؤتمر المستشرقين المنعقد سنة ١٨٩٤ .

ظهرت له في الخديو توفيق تلك الأمداح التي سارت بها الأمثال وتغنى بها الركبان .

لكن الله اختار الخديو توفيقاً إلى جواره في أواخر سنة ١٨٩١ وخلفه ولده البكر وولي عهده صاحب السمو الخديو عباس الثاني ،

(٨ يناير سنة ١٨٩٢) . وكانت نزعته إفرنجية! لأنه تلقى العلم في (أكاديمية ترزيانوم) بعاصمة النمسا، وأمضى زمان الصبا في ربوع أوروبا فلم يكن لصاحبنا شوقي سوق رائجة عنده، بل أدرج في سلة المهملات الذين يصح عليهم رأي المرحوم محمد بك عثمان جلال، حينما كتب على باب غرفة شاعر الخديو إسماعيل: (إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ ٱللَّهِ)
هكذا أخذت منزلة شوقي في التدلي، ومال نجمه إلى الأفول.

-٥-

دار الزمان

وبعثت الظروف السياسية الخديو عباساً إلى أن يتذوق الأدب العربي فعاد شوقي يتدرج في الرجوع إلى مكانته حتى وصل إلى الذروة العلياء بل إلى الغاية التي ليس وراءها غاية. فأصبح من أقرب المقربين ومن أصحاب الكلمة المسموعة والرأي النافذ.

صار ملجأ الأدباء — وخاصة رواة شعره — ولكثير من طلاب المراتب والرتب والأوسمة. فكان إذا قال فعل، وإذا وعد أنجز، والأمر معروف وحاضر في الأذهان.

-٦-

كان شوقي يسكن في دار أبيه، وهي التي انتهت إليها كل الثروة الضئيلة الباقية عن أجداده. فكان في أول أمره يرى من تمام سعادته أنه لا يجيئه الجابي أو صاحب الملك في آخر كل شهر لمطالبته بكراء البيت.
وهذه الدار القديمة لا تزال قائمة وراء مسجد الشيخ صالح أبي حديد في خط الحنفي. وبا بعد ما بينهما وبين ما أنشاه هو بماله الخاص: من كرمة ابن هانئ في المطرية، تتلوها الكرمات الثلاث في الجيزة، إلى عش البلبل في طريق الأهرام!

وكان بجوار تلك الدار القديمة رجل من أهل الثروة واليسار ومن أرباب الفضل الصحيح والوقار التام، هو المرحوم حسين بك شاهين رزقه الله ثلاث بنات، هن عنوان الصيانة والأدب والكمال. وكان الشباب الذهبي (من أبناء الذوات) الذين ذهبت ثروتهم بفعلهم أو بفعل آبائهم الأقربين يتهافتون عليه. فيتأبى ويتعذر. ويقول لي وللمرحوم محرم بك رستم (صهر صديقي بل أخي الأبر الأكمل لبيب بك البتانوني) إن هؤلاء المتهافتين لا يخطبون الفتيات، ولكنهم يترمقون الثروة الطويلة العريضة التي ستؤول إلى كل واحدة منهن بعد حين قريب أو بعيد.

وشاء ربك أن يفوز ذلك الماجد المفضال بمصاهرة ثلاثة من أفضل الناشئة المصرية: أحدهم شوقي، والثاني أحمد بك عمر المهندس البارع النزيه المستقيم وثالث الثلاثة السري المرحوم يعقوب حلمي بك وأنعم الخديوي توفيق على صهره شوقي برتبة الميرميران فصار حسين باشا شاهين.

هكذا أنعم الله على شوقي بالزوجة الصالحة بكل معاني الكلمة فاستراح من متاعب الحياة البيتية، ومن مصاعب العيشة المادية، فتفرغ لاستمداد الفيض النوراني، وتلقي الإلهام الرباني، حتى تفرد بالبراعة التي ليس بعدها براعة وأنبت لمصر، والحمد لله، نباتاً حسناً

-٧-

من السعادات التي أنعم الله بها على (شوقي) سعادة لم يشركه فيها شاعر آخر. لم يهج أحداً ولم يقل هجراً، وكان من أكابر أنصار العروبة ومن أعاظم خدام الإسلام. بذلك تنطق قصائده وتشهد مواقفه وهو أمر خارج عن دائرة هذه الذكريات، فأترك الكلام عليه لغيري.

بيد أني لا أرى بأساً بالإشارة إلى القصيدة التي تقرب بها إلى الله تعالى وإلى رسوله المصطفى عليه الصلاة والسلام. فقد نظم (نهج البردة) ونزهها عن خرافات القصاص وأكاذيب المداح.

طالما عارض الناس (بردة) البوصيري في القديم وفي الحديث بمئات ومئات من المنظومات. لكن الصيت بقي لهذه (البردة) وحدها إلى الآن، على أن قصيدة شوقي، وإن لم تزحزحها عن مكانتها، فإنها قد نالت شرفاً ليس له نظير. ذلك بأن الأستاذ الأكبر الذي انتهت إليه وبه سلسلة الحديث النبوي في مصر، الشيخ سليم البشري مع جلالة قدره وسمو مركزه ورفيع مقامه، قد تولى بنفسه وبقلمه شرح هذه القصيدة. وقد صاغها شوقي وهو لا يزال في سن الفتوة وطراءة الشباب لكن براعته فيها جعلت شيخ الشيوخ يعرف فضلها ويقدر ظمها ثم يتوفر على شرحها. وما رأى الناس لذلك مثيلاً قبل شوقي

-٨-

عند ما جلس المغفور له السلطان حسين كامل على عرش مصر، كان السواد الأعظم من أبنائها يعاديه لا لشيء إلا بسبب الظروف السياسية التي أحاطت ارتقاءه إلى الأريكة. ولكنه مالبث بكياسته وحسن سياسته أن جعل كل من في مصر مخلصاً في ولائه: يترنم بمحامده، ويأسف على أن ولايته للأمر، جاءت عند الاقتراب من نهاية العمر.

وتلك من نعم الله التي لا يظفر بها إلا الأقل من القليل من الناس إلا شوقي! فقد كان أشجع إنسان بمصر في ذلك العهد المملوء بالمخاوف والأهوال، والذي كانت السلطة العسكرية البريطانية قابضة فيه بيد من حديد على كل النواصي والأقدام، بل على الأفكار والأوهام فقد صارح شوقي السلطان حسيناً بما كان موضوع التهامس بين كل اثنين يلتقيان، إذ أرسل إليه قصيدته المشهورة التي شار فيها إلى الحالة القائمة بقوله: «ان الرواية لم تتم فصولا»

وهي التي يقول فيها:

أأخون إسماعيل في أبنائه ... ولقد ولدت بباب إسماعيلا

قامت قيامة السلطة العسكرية البريطانية لهذا النذير وتوجست خوفاً من انتشار نقمة الزيت في رقعة مصر بسبب هذه الصيحة الشوقية التي كان لها أثر بعيد في النفوس ووقع فعال في القلوب

فأمرت بنفيه. فتخير الأندلس مقاماً

فكان في عمل السلطة إحسان له وللشعر وللعروبة، من حيث

قدرت الإساءة وإطفاء النور

من هناك كاتبني شوقي يطلب كتباً يستعين بهـا على تعرف مجد الإسلام ونخر العروبة في الأندلس، فبادرت وأرسلت إليه (نفح الطيب) و (المعجب بتلخيص أخبار المغرب) و (قلائد العقيان)وأيضاً كتاب رحلتي (السفر إلى المؤتمر)

ماذا أقول عن دهشتي بعد أسبوع ؟ أعاد لي الرقيب العسكري تلك الكتب ومعها كلمة فيها ملاحظة على أن هذا الصنيع من موظف بالحكومة قد لا يتسق لواجبات الوظيفة !

وبعد ذلك بيومين أوثلاثة ، جاءني الصديق أحمد بك عمر، عديل شوقي بك ، لأتوسل إلى المرحوم رشدي باشا حتى يسعى عند السلطة في عدم إعادة المال الذي كان أرسله إلى شوقي ليعيش به في بلاد الغربة فكأنها كانت تريد أن يتكفف شاعر الشرق رغم ثروته الطائلة ، وأن يموت هو وأولاده من الجوع في بلاد الغرب !

وشاء ربك تكليل مساعي رشدي باشا بالنجاح ، فأخذ أحمد بك عمر يبعث بشيء من مال شوقي إلى شوقي في منفاه ، ولكن في أوقات معلومة ، ولكن بمقادير محدودة

— ٩ —

لا أريد أن أتحدث هنا عما كان المرحوم السلطان حسين يوالبني به من أسباب الحفاوة والالتفات ، حتى إنه اختارلي بمثابة مستشار فني لكريمته النبيلة ، صاحبة السمو سيدتي الأميرة قدرية هانم .

لكني أتحدث عن أمر يخص المرحوم شوقي أيام منفاه .

فقد كان السلطان حسين يدعو الذين يستخلصهم لوده ، فرادى وجماعات ، لتناول الغداء معه من حين إلى حين في سراي عابدين .

وحسبي أن أقول إنه بعد الفراغ من الطعام ، تفضل فدعاني إلى تناول القهوة بالبهو الكبير . فجلس في الركن الشمالي الشرقي ، والمرحوم محمود شكري باشا الكبير على يمينه ، وصاحب هذه الذكريات على يساره

أخذ يتحدث عن النهضة العلمية وعن التطور في الحركة الأدبية . فاستعرض الرقي الذي حدث في الصحافة وفي الأغاني القومية . ودار الكلام بنوع خاص على المرحوم إسماعيل صبري باشا وعلى ما أوتي من الفتوح في هذه الأبواب التي جعلته إمام الناظمين في كل فن من فنون العهد القديم ، وفي كل مطلب من مطالب العصر الحديث .

ثم سألني — رحمه الله — عن ترجمة كلمات كثيرة ، ومنهـا لفظة Mentalite فقلت له : إن هذه الصيغة قد استحدثها القوم لمعنى خاص يقاربه في العربية قولنا (ذهنية) ، (عقلية) .

وحينئذ انتقل إلى الكلام عن طرافة التفنن عند شعراء الإفرنج ، ثم سألني : يوجد بين العرب الآن من في قدرته أن يماشيهم مع هذه العقلية الجديدة وهذه (الذهنية) الحديثة ؟

فقلت : إن هذه المزية قد تفرقت في كثير من شعراء العصر ، ولكنها اجتمعت كلها في شوقي ..

وهنا ظهرت لي إشارة من المرحوم محمود شكري باشا ، فتشجعت بها على المضي في الكلام ، وقلت لمولانا السلطان : إن شوقي ممن تزدان بهم الدول ، وإن مثله لو كان في زمان الخلفاء لتخاطفته دمشق وبغداد وقرطبة .

فتكررت الغمزات من ناحية شكري باشا ... بالموافقة والمطابقة

فاندفعت أنفنى بمحاسن شوقي ، وبما أفاضه على العروبة والإسلام من نفثاته ، وبما منحه للشعر والأدب من نفحاته ، وأن هذه وهذه حسنات باقيات وآثار خالدة .

وهنا تزايدت الإشارة الرقيقة الدقيقة من المرحوم شكري باشا .

فعاودت الهجوم على الموضوع ، سيما وقد آنست من السلطان ما يشعر بالرضى والقبول . فقد التزم الإطراق والإصغاء في سكوت وسكون .

وهكذا تماديت حتى انتهيت إلى كلمة فيها جرأة . شجعني عليها ما رأيته من موقف السلطان . فقد قلت ما معناه بالاختصار :

أيصح أن تبقى مصر محرومة في عهدك السعيد ، من بلبلها الفريد ، وأن يرفرف هذا الطائر الفريد الوحيد بجناحيه على قرطبة وطليطلة وعلى إشبيلية وغرناطة ، بعد أن خرجت منهـا العروبة خروج الأرواح من الأبدان ؟ إن الذي تترقبه الثقافة العربية والقومية المصرية من ابن إسماعيل ومولى النيل أن يعمل بالخطة الكريمة التي رسمتها أريحيته النبيلة لنفسه التي صاغها الله من الخير للخير ، فيعيد إلى القاهرة رونقها المجتمع في أثواب شوقي .

وهنا تكررت الإشارة وتوالت الغمزات من محمود باشا شكري . فأدركت أنني قد أكون تجاوزت الحد ولكن السلطان ما زال مصغياً ، كأنه يطلب المزيد من الكلام . وماذا عسيت أن أقول بعد أن استوعبت كل ما في الصدر ، بل كل ما يجيش بالخاطر ؟ فبقيت ساكتاً منتظراً تحول الحديث إلى موضوع آخر من السلطان نفسه ، أو صدور إشارته بالانصراف .

وقضى ربك بالخلاص من هذا المأزق فبعد برهة قصيرة وقف السلطان فوقفنا . ثم تقدمت فقبلت يده الكريمة وانصرفت .

وقابلت في الردهة الصديق المفضال أحمد بك إحسان . وفيما أنا أرفه عن نفسي بمحادثته ، وأتنفس الصعداء لخروجي من ذلك الموقف ، إذا بالمرحوم شكري باشا يهرول ورائي . ثم طفق ينهـال بتعنيفي على اندفاعي في تقريظ شوقي رغم الإشارات المتوالية التي كان يبديها لي من حين إلى حين للتخفيف من غلوائي في الحديث ! فلم يكن من سبيل للاعتذار إليه سوى أن السلطان كان مصغياً تمام الإصغاء ، وأنني فهمت من إشاراتك أنك راض عن صنيعي تمام الرضاء ، بل إنك قد تكون قد سبقتني إلى تقرير هذه الحقيقة . فهذا عذري ، وما فعلت سوى نصح السلطان بما انطوت عليه سريرتي واستقر في صدري .

لست أدعي أن كلامي كان له أثر في نفس السلطان . ولكن الذي أعرفه أن الله سبحانه وتعالى جعله يضيف حسنة كبيرة إلى حسناته الكثيرة ، فأصدر أمره بعد أيام إلى المرحوم رشدي باشا ليسعى باسمه الكريم لدى السلطة في إرجاع شوقي إلى وادي النيل . وقد كان .

١٠

أكبر سعادة نالها شوقي ؛ بل سعادة السعادات التي أفاضها الله عليه في الثروة والجاه وكل مطالب الحياة ، أن الشعرآء المتعادين في كل زمان ومكان قد اتفقت كلمتهم في جميع أقطار العروبة وفي عصرنا هذا على تمجيد شوقي ومبايعته في حياته بالإمارة عليهم . فصار بإقرارهم جميعاً (أمير الشعرآء) حقاً ، وهو لقب لم ينله قبله إنسان ، وهيهات ، وهيهات ، أن يتجدد مثل هذا الحادث في مستقبل الأيام !

فالبيعة الصحيحة بشروطها المعتبرة شرعاً وسياسة ، قد انعدمت في كل بلاد الشرق . بل رأينا الخلفآء في ثنايا التاريخ يتلقفون هذا اللقب وهذا المنصب بطريق الوراثة . يضاف إليها صيغة صورية للبيعة ، إلى أن انعدمت هذه الصيغة الشكلية أيضاً باستيلاء السلطان سليم العثماني على مصر وملحقاتها واغتصابه الخلافة في أوائل القرن العاشر للهجرة .

ثم تمادت السنون وتوالت القرون إلى أن أتاح الله لنا أن نرى البيعة في أعلى مظاهرها ومعانيها ، وعلى أكمل مشاهدها ومجاليها في الحفلة النادرة المثال التي توارد الشعرآء إليها من سائر الأقطار وبايعوا فيها شوقي بك

دراسات نقدية

أولا : الشعر

الطبعة الأولى من الشوقيات ١٨٩٨

﴿عدد ١٠١﴾ ﴿السنة الثالثة﴾

﴿قيمة الاشتراك﴾

٨٠ ثمانون قرشاً صاغاً في مصر وسائر الممالك الشاهانية
٤٠ عن نصف سنة
خمسة وعشرون فرنكا في جميع الممالك الاجنبية

أجرة الاعلان عن كل سطر في الصفحة الاولى اثنا عشر قرشاً . وفي الثانية ثمانية قروش وفي الثالثة ستة . وفي الرابعة أربعة واذا تكرر نشره تخابر الادارة في شأن ذلك

(ادارة الجريدة في شارع خيرت بعمارة البابلي)

مصباح الشرق

﴿جريدة سياسية اخبارية علمية أدبية﴾
(تصدر يوم الجمعة من كل أسبوع موقتاً)
(أنشئت سنة ١٣١٥ هجرية)
(صاحب الجريدة ومحررها)
﴿ابراهيم المويلحي﴾

﴿مكاتبات الجريدة﴾

جميع المكاتبات والرسائل المتعلقة بالجريدة ينبغي أن تكون خالصة الاجرة باسم صاحبها (ابراهيم المويلحي)

والرسائل لا ترد لاربابها نشرت أو لم تنشر

العنوان التلغرافي (مصباح الشرق بمصر)

وكيل ادارة الجريدة (أمين امام)

﴿مصر في يوم الجمعة ٢٧ الحجه سنة ١٣١٧ الموافق ٢٧ ابريل سنة ١٩٠٠ و ١٩ برموده سنة ١٦١٥﴾

حوادث داخلية

﴿ أمر مبكياتك لا مضحكاتك ﴾

الانتقاد قائد الاجتهاد والاحسان ورائد الاجادة والاتقان وهو للانسان بمنزلة الصيقل للصوارم والصيرف للدراهم ولولا النقد لما امتاز الصحيح من الفاسد ولا تبين الحالي من العاطل ولو قيل للانسان في كل عمل يعمله أحسنت وأصبت لوقف الناس في سبيل الاحسان ولم يهتدوا الى مواضع الخطأ ومواقع الزلل

ولا يكون الاحسان ظاهراً متبلجاً والاتقان واضحاً متألقاً الا عند اطلاق الانتقاد وصدق القول وقد كان الرجل في اقبال دولة الفصاحة وعز مقام الادب اذا انشأ رسالة أو نظم قصيدة عرضها على نقاد الكلام فاستحسنوا منها الحسن ونبهوه الى القبيح فيحذف منها مالم يرضوه أو يرجع الى تهذيبه وتنقيحه فترسخ فيه ملكة الاتقان ما تكرر عليه الانتقاد حتى بلغ بكثير من الشعراء أنهم لم يكونوا ليعرضوا قصائدهم على ممدوحيهم الا بعد أن ينتقدها ويرضاها من كان مكافاً على أبوابهم بوظيفة الانتقاد من أساتذة الكلام وجهابذة البيان

وهذا أبو تمام وناهيك بعلو قدره في الشعر قد وفد على عبد الله بن طاهر وهو بخراسان فمدحه وكان عبد الله لا يجيز شاعراً الا اذا رضيه أبو العميثل وأبو سعيد الضرير وكانا على بابه لانتقاد الشعر وكانا ربما أسقطا القصيدة بجملتها اذا لم يرضهما البيت الواحد منها فقصدهما أبو تمام وأنشدهما القصيدة التي أولها

هن عوادي يوسف وصواحبه
فعزما فقدما أدرك السؤل طالبه

فلما سمعا هذا الابتداء أسقطاها فسألهما استتمام النظر فمرا بقوله

وركب كاطراف الاسنة عرسوا
على مثلها والليل تسطو غياهبه
لأمر عليهم ان تتم صدوره
وليس عليهم ان تتم عواقبه

فاستحسنا هذين البيتين وأبياتاً أخرى منها وهي

وقلقل نأي من خراسان جاشها
فقلت اطمئني انضب الروض عازبه
الى سالب الجبار بيضة ملكه
وآمله غاد عليه فسالبه

فعرضا القصيدة على عبد الله وأخذا له الجائزة عليها

كذلك كان انتقاد الشعر والأدب في ذلك العهد بهذه المنزلة العالية من الاعتبار والاهتمام وبه راجت سوق الادب وصفا جوهر الشعر

ثم انك اذا التفت الى حال الغربيين اليوم وجدت الانتقاد عندهم انفع

الآلات لتقدم العلوم والفنون وارتقاء المخترعات والمبتدعات فلا تخلو جريدة عندهم من عاملين موظفين أو ثلاثة أو أربعة لانتقاد ما يكون له قيمة من تأليف أو تصنيف أو ابتكار أو ابتداع حتى ان المؤلف الذي لا ينتقد تأليفه منتقد منهم يعد نفسه ساقط المنزلة بين اقرانه

ومن نكد الدنيا على الادب في مصر أن أرباب الجرائد فيها لم يلتفتوا يوماً الى هذا العمل النافع بل جعلوا ديدنهم التغالي وسوء المبالغة في مدح ما يظهر في الوجود من رسالة كاتب أو قصيدة شاعر أو تأليف مؤلف أو تعريب معرب بقطع النظر عما اذا كان ما يمدحونه أهلا للمديح وجديرا بالثناء ونسوا أن هذه العادة ينتج عنها أمران مذمومان . أحدهما أن مدح الرجل في وجهه (وصفحات الجرائد مدح في الوجه) أمر غير مرضي طالما نهى عنه الناهون وحذر منه المحذرون قال عليه الصلاة والسلام « اذا مدحت أخاك في وجهه فكأنما أمررت على حلقه موسى رميضة» وقال صلى الله عليه وسلم «لو مشى رجل الى رجل بسيف مرهف كان خيراً له من أن يثني عليه في وجهه» وقال ايضاً لرجل مدح رجلا في وجهه «عقرت الرجل عقرك الله» ووجه الذم لهذا المدح انه ينشأ عنه اعجاب المرء بنفسه واغتراره بمنزلته فيرى كل شيء في نفسه حسناً ويمتلئ بالباطل اختيالا وعجباً . قال بعضهم لرجل رآه معجباً بنفسه : يسرني أن أكون عند الناس مثلك في نفسك وأنا أكون عند نفسي مثلك عند الناس . فتمنى حقيقة ما يقدره ذلك الرجل ثم تمنى أن يكون عارفاً بعيوب نفسه كما يعرف الناس عيوب ذلك المعجب بنفسه . وقالت الحكماء عجب المرء بنفسه أحد حساد عقله ومن رضي عن نفسه كثر الساخط عليه . ويزيد على ذلك أن الممدوح يعتقد في نفسه الاحسان والاتقان والاصابة والاجادة فتقعد همته عن العمل ويكتفي بالدرجة التي وصل اليها متظللا بظلال ذلك المدح . ومن كلام عمر رضي الله عنه « المدح هو الذبح » قالوا لأن المذبوح ينقطع عن الحركة والاعمال وكذلك الممدوح يفتر عن العمل ويقول قد حصل في القلوب والنفوس ما استغني به عن الحركة والجد . ومن أمثال الحراثين « اذا صار لك صيت بين الحصادة فاكسر منجلك»

وثاني الامرين المذمومين أن المدح على حسب هذه العادة غش للناس ممن لا يتكلفون تعب الفكر فيما اذا كان العمل يستحق المدح أولا يستحقه فيعتمدون على أقوال المديح ويغفلون عن قيمة الممدوح في نفسه وكلا الامرين تغرير بالناس لا يخفى ما فيه من الضرر على العلوم والآداب

ولما كان حضرة الشاعر الاديب احمد بك شوقي عزيز المنزلة عندنا نحب له التقدم في الادب والترقي في اساليب البلاغة لما نأنسه فيه من الذكاء وحسن الذوق والانطباع الفطري على محبة الشعر وكنا نتمنى له ان يكون شعره كله لؤلؤاً لا يخالطه حصى وذهباً خالصاً لا يشوبه بهرج وكان الانتقاد كما قدمناه وكما يعلمه خير واسطة الى الاحسان والاتقان والاجادة والاصابة لا بدع ان اخترنا معه سلوك هذا السبيل سبيل الانتقاد على ديوانه الذي اهدى الينا نسخة منه عناية به واعترافاً بقدره ولم نفعل به ما نفعله بغيره من المطبوعات مما لا يستحق في نظرنا الانتقاد فلا يكون له نصيب عندنا الا السكوت عليه . ونحن لانشك ان حضرة الشاعر الفاضل وهو العالم بمزية الانتقاد في الشرق والغرب لابد ان يقبل ذلك منا أحسن قبول ويتبع هذه الحكمة البالغة والموعظة الحسنة: «أمر مبكياتك لا أمر مضحكاتك»

وسيتبع الانتقاد

حوادث داخلية

«أمر مبكياتك لا أمر مضحكاتك»

قيل لافلاطون مالك تعارض سقراط في أقواله وأنت تحبه قال أحب سقراط ولكنني أحب الحق اكثر منه . وعلى ذلك نبدأ في ما بدا لنا الكلام عليه من ديوان حضرة الشاعر الفاضل شوقي بك ونسأل الله ان نكون من الداخلين في من استغفر الله لهم في آخر مقدمته بقوله : «وأنا أستغفر الله لي ولاهلي ولمن ينظر الى هذا الكتاب بعين الكريم المتجاوز أو المنتقد العدل»

صدر الشاعر ديوانه بمقدمة طويلة تكلم فيها عن الشعر وعن نفسه . اما المقدمة من حيث صناعة الانشاء ومن حيث اللغة فانها تدل على انه شاعر لا ناثر وتدل على انها كانت تحتاج الى اعادة نظر للتنقيح والتصحيح ولو انه كان يحسب للانتقاد حساباً ولم يعتمد على الاطراء والمدح وحده من أولئك الذين يدعون ان الانتقاد مما يثبط الهمة لكان تأملها بنفسه مرة بعد مرة أو كان عرضها على من ينقدها له وثقة الانسان بنفسه مجلبة للخطأ

فاذا نظرت في الصحيفة الاولى وحدها وجدته يقول فيها عن الشعر: « قاله امرؤ القيس واصفاً وحاكياً وضاحكا وباكياً وناسباً وغازلا» والغازل هنا من قولك غزلت المرأة القطن والكتان وغيرهما (من باب

ضرب» غزلاً مدته وقتلته خيطاناً ، ولا يكون امرؤ القيس «غازلا» الا اذا كان غزل امراس الكتان في قوله

فيالك من ليل كأن نجومه
بكل مغار الفتل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت في مصامها
بأمراس كتان الى صم جندل

اما اذا كان غرضه الغزل محركا فلا يأتي اسم الفاعل منه غازلا وانما يقال رجل متغزل وغزل ككتف وغزيل

وقال في الصحيفة نفسها عند كلامه على قصيدة أبي فراس

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر
اما للهوى نهي عليك ولا أمر

«ليست الا عقداً توحد سلكه وتشابهت جواهره ودق نظامه تعاونت فيه ملكة العربي وسليقة الشاعر على حسن الحكاية» ، وكان الصواب ان يقول «سليقة العربي وملكة الشاعر» لان الملكة لكل الناس والسليقة للعربي خاصة قال بعض شعرائهم

ولست بنحوي يلوك لسانه
ولكن سليقي أقول فأعرب

وفي الصحيفة نفسها خطأة من حيث التاريخ اذ قال: «أما بعدها زال لواء الشعر معقوداً لأمراء العرب وأشرافهم» . وأمراء العرب وأشرافهم كانوا بمعزل عن نظم الشعر وكانوا يأنفون من قوله ويعدونه غير لائق بمقاماتهم . وحكاية حجر مشهورة وهي انه غضب على ابنه امرئ القيس لما سمع انه ينظم الشعر فأمر خادماً له أن يذهب به ليقتله ويأتيه بعينيه امارة على قتله فرحم الخادم الغلام فدسه في جبل ورجع الى مولاه بعيني ظبي . وأما ما ينقل عن علي عليه السلام من تلك الاشعار فمكذوب عليه

هـذا من حيث اللغـة والتاريخ في صحيفة واحدة وأما من حيث الكلام من الشعر فانك تراه في المقدمة مضطرباً متناقضاً فتارة يرفع الشعر العربي الى درجة عالية كقوله :

« وكان أبو العلاء يصوغ الحقائق في شعره ويوعي تجارب الحياة في منظومه ويشرح حالة النفس ويكاد ينال سريرتها ومن تأمل قوله من قصيدة

فلا هطلت علي ولا بأرضي
سحائب ليس تنتظم البلادا

وقابل بين هـذا البيت وبين قول أبي فراس

معللتي بالوصل والموت دونه
اذا مت ظمآناً فلا نزل القطر

« ثم نظر الى الاول كيف شرع سنة الايثار وبالغ في اظهار رقة النفس للنفس وانعطاف الجنس نحو الجنس والى الثاني كيف وضع مبدأ الأثرة وغالى بالنفس ورأى لها الاختصاص بالمنفعة في هذه الدنيا نعيش فيها جافية ثم تخرج منها غير آسية علم ان شعراء العرب حكماء لم تعزب عنهم الحقائق الكبر ولم يفتهم تقرير المبادئ العالية وانهم أقدر الامم على تقريبها من الاذهان واظهارها في اجلى وأجمل صور البيان »

وتارة ينزل بالشعر العربي الى أدنى دركة فيقول :

«اني قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ولا أجد امامي غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها وقصائد للاحياء يحذون فيها حذو القدماء والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر الا ما كان مدحاً في مقام عال »

ثم قال في موضع آخر عن الشعراء حتى عن آخر المتأخرين :

«والا فمن دواوينهم ما يخلق أن يكون المثال المحتذى في شعر الامم كابن الاحنف مرسل الشعر كتباً في الهوى ورسائل ومتخذه رسلا في الهوى ووسائل وكابن خفاجة شاعر الطبيعة ومجنون ليلاها وواصف بدائعها وحلاها وكالبهاء زهير سيد من ضحك في القول وبكى وأفصح من عتب على الاحبة واشتكى وحسبك انه لو اجتمع ألف شاعر يعززهم ألف ناثر على ان يحلوا شعر البهاء أو يأتوا بنثر في سهولته لانصرفوا عنه وهو كما هو »

ومن كان نظره في البهاء زهير ورأيه فيه هكذا كيف يكون رأيه في فحول الشعراء كمسلم بن الوليد وأبي تمام والبحتري وابن الرومي والأرجاني . ثم هو بعد ذلك ينزل بالشعر العربي الى أن يقول :

« ثم طلبت العلم في أوربا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم وعلمت أني مسؤول من تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه وأني لا اؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها واذ كنت أعتقد ان الاوهام اذا تمكنت من أمة كانت لباغي ابادتها كالافعوان لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف باطراف البنان جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعاني وحديث الاساليب بقدر الامكان »

ومعنى هذا انه وجد نور السبيل الى الشعر العربي في أوربا من أول يوم وانه وجد في مصر أوهاماً كالثعبان لا يؤخذ الا بالحيلة فاحتال عليه بقصائده على الاسلوب العربي الجديد الاوربي لابادة تلك الاوهام التي تمكنت من الامة العربية

وهذا أغرب ما روي لان الشعر

ألفاظ ومعان فالرجوع الى العربية والأخذ عن أهلها واجب من جهة الالفاظ أما من جهة المعاني فقد طالعنا ماقدرنا على مطالعته من شعر الغربيين فلم نجدهم أطول باعا من الشرقيين في المعاني بل الشرقيون يفوقونهم فيها وهم الى الآن لايزالون في المعاني عيالا على اليونانيين والفرس والعرب ينتحلونها ويزينون بها أشعارهم وأما من جهة المواضيع الشعرية والتغني بالطبيعة ووصف الكون مما يشير اليه في مقدمته فهو يشهد نفسه: «ان شعراء العرب حكماء لم تعزب عنهم الحقائق الكبر ولم يفتهم تقرير المبادئ العالية وانهم أقدر الامم على تقريبها من الاذهان واظهارها في اجلى وأجمل صور البيان». وقد قال شعراء الشرق ماقالوا في هذه الابواب فما على الشاعر الجديد الا أن يتصفح دواوينهم فيجد فيها ضالته التي ينشدها فان رآهم قد فاتهم شيء أو اغفلوا بابا في الشعر لم يفتتحوه فليقرعه وليتحف به أهل زمانه والكون والطبيعة امامه في كل زمان ومكان وهو في غنى عن التطوح بالشعر العربي الى أرض أوربا ليستنير بنورهداها ويحتذي الصراط المستقيم بها

هذا مارأيناه في القسم الاول من مقدمة الديوان وسنتبعه بما نراه في القسم الذي خصصه الشاعر الفاضل للكلام عن نفسه ونحن لانشك في انه يحمل كلامنا في هذا الباب على أحسن محمل فما غرضنا الا خدمته وخدمة الادب معه وهو للادب خير مساعد ومعين

حوادث داخلية

﴿ أمر مبكياتك لا مضحكاتك ﴾

من الاقوال المأثورة «أعوذ بالله من قولة أنا» و

Voulez-vous qu'on dise de bien de vous : n'en dites point.

«اذا أردت ان يثنى عليك فلا تثن على نفسك»

سلك الشاعر الفاضل في مقدمته في الكلام على نفسه مسلكا لم تسلكه الشعراء من قبله في دواوينهم بل كانوا يتركون لغيرهم الكلام عنهم وغاية مارأيناه من المؤلفين للكتب العربية أنهم اذا أرادوا الكلام على أنفسهم فلا يتكلمون الا عن أصولهم في الأدب لاعن أصولهم في النسب فيذكر الواحد منهم ممن أخذ وعمن تلقى وعلى من قرأ وماذا حفظ . أما الشاعر الفاضل فقد ذكر لنفسه أصولا أربعة في النسب ولم يذكر له أصلا واحداً في الادب اذ قال «أنا اذاً عربي . تركي . يوناني . جركسي بجدتي لابي . أصول أربعة . في فرع مجتمعة .»

ليس على الله بمستنكر
أن يجمع العالم في واحد

وكل من قرأ كلامه في مقدمته يراه يدور على أربعة أشياء. الزهو . والسهو . والحشو . وسلامة النية .

فمن قوله في الزهو «معذرتي الى الفريق الاول ان من يعرض صورته على الناس كمن يعرض وجهه عليهم وأعوذ بالله وبالمحبين أن أكون ذلك الرجل على أن صورتي ماعشت بينهم ينظرون اليها فاذا مت فليأخذوها من أهلي اذا جد بهم الحرص عليها . وللآخرين أقول اني لا أزال في أول النشأة وأن حياتي لم تحفل بعد بالعجائب ولم تمتلئ من الفوائد ولا المصائب حتى أحدث الناس بأخبارها لكني لا أثق بيومي الآتي وأخاف بعدي رجوم الظن وضلالات الاحاديث»

هذا هو الزهو المضاعف وصور الملوك كما لايخفاه في أيدي الناس وصور العلماء والشعراء في هذا العصر في صدور كتبهم ودواوينهم . وتكهنه بحرص الناس على صورته بعد موته من ذلك الزهو أيضاً .

ومن قوله في هذا الباب في ذكر جده وجدته «حتى توفي جدي وهو وكيل لخاصة الخديوي اسماعيل باشا فأمر بنقل مرتبه برمته الى أرملته وأن يحسب ذلك معاشاً لا احساناً» وقوله حاكياً عن نفسه في المدرسة التجهيزية «فكنت التلميذ الثاني لهذه المدرسة وأنا في الخامسة عشرة وكان ناظرها المرحوم صادق باشا شنن قد حصل لي من النظارة على المجانية بوجه الاستثناء لاعن حاجة اليها»

ومن الزهو أيضاً قوله «أخذتني جدتي لامي من المهد وهي التي أرثيها في هذه المجموعة وكانت منعمة موسرة فكفلتني لوالدي وكانت تحنو علي فوق حنوهما وترى لي مخايل في البرمجوة . حدثتني أنها دخلت بي على الخديوي اسماعيل وأنا في الثالثة من عمري وكان بصري لا ينزل من السماء من اختلال أعصابه فطلب الخديوي بدرة من الذهب

ثم نثرها على البساط عند قدميه فوقعت على الذهب اشتغل بجمعه واللعب به فقال لجدته اصنعى معه مثل هذا فانه لايلبث أن يعتاد النظر الى الارض قالت هذا دواء لايخرج الا من صيدليتك يامولاي قال جيئي به الي متى شئت اني آخر من ينثر الذهب في مصر »

من كان طبيب عينيه اسماعيل وصيدليته خزائن مصر وهو في الثالثة من عمره لا بدع اذا كان الزهو ترب صباه ورفيق حياته

وختام باب الزهو قوله عند الكلام عن وفاة أبيه « كانت وفاة والدي من نحو ثلاث سنوات فكان لي عجباً أن وجدت بين أوراقه شيئاً كثيراً من مشتت منظومي ومنثوري مانشر منهما ومالم ينشر قد كتب بعضه بالحبر والبعض الآخر بالرصاص والكل خط يد المرحوم وقدلفه في ورقة كتبت عليها هذه العبارة ، هذا ماتيسر لي جمعه من أقوال ولدي أحمد وهو يطلب العلم في أوربا فكنت كأني أراه . واني آمره أن يجمعه ثم ينشره للناس لأنه لايجد بعدي من يعتني بشؤنه وربما لم يوجد بعده من يعنى بالشعر والآداب»

على هذا فالشاعر في رأى أبيه خاتم الشعراء والادباء

ومن باب السهو عن حسن التعبير قوله عن أبيه في مناقب جده « ثم تداولت الايام . وتعاقب الولاة الفخام . وهو يتقلد المراتب العاليه . ويتقلب في المناصب الساميه . الى أن أقامه سعيد باشا اميناً للكمارك المصرية فكانت وفاته فى هذا العمل عن ثروة راضية بددها أبي في (سكرة الشباب) ثم عاش بعمله غير نادم ولا محروم وعشت في ظله وأنا واحده اسمع بما كان من سعة رزقه ولا أراني في ضيق حتى أندب تلك السعة فكأنه رأى لي كما رأى لنفسه من قبل ان لااقتات من فضلات الموتى »

سكرة الشباب بأزاء ضياع المال من والده سهو عن حسن التعبير كان يجل ادبه منه وتعبيره عن الارث بفضلات الموتى سهو ايضاً عن حسن التعبير يعز سماعه على الوارثين لأن الارث رزق من اطهر الارزاق منذ خلق الله آدم فلا يقال لغني ورث مالا ولا لملك ورث ملكاً انه يقتات من فضلات الموتى

ومن هذا الباب قوله عند ذكر جده وجدته ، وكان الخديوي المشار اليه (اسماعيل) يقول عنهما لم أر اعف منه ولاأقنع من زوجته ولو لم يسمه أبي حليما لحلمه لسميته عفيفاً لعفته ،

السهو في التعبير هنا لايغتفر للاديب . سأل أحد الامراء اديباً فقال أينا أكبر فقال له الأديب حضرت زفاف أمك المباركة على أبيك الطيب . هنا تحرز الشاعر من خطابه بأنا أكبر منك أولا وتحرز ثانياً فلم يقل أمك الطيبة بل هرب منها الى ماهو أليق بالأدب

ومن باب السهو في التعبير قوله عن المغفور له توفيق باشا « فتحلى الحليم بصورة الغضب ، وليس الغضب حلية يتحلى بها

ومنه قوله عند تبشير المرحوم توفيق باشا له بتعيين أبيه مفتشاً في الخاصة الخديوية والوعد بتعيينه هو أيضاً ، ثم مد العزيز الي يده فقبلتها واجما قد غلب علي السرور حتى أنساني الشمر وكان ذلك وقته»

التعبير بالواجم هنا في غير موضعه تقول وجم الرجل وجوماً سكت على غيظ وقيل سكت وعجز عن التكلم من كثرة الغم والخوف والواجم العبوس المطرق لشدة الحزن يقال مالي أراك واقفاً واجما وهو واجم ودمعه ساجم

ومن باب سلامة النية ما يحكيه عن المرحوم الشيخ علي الليثي من قصة المنام والحرق في الاسلام قال «حدثني سيد ندماء هذا العصر المرحوم الشيخ علي الليثي قال لقيت أباك وأنت حمل لم يوضع بعد فقص علي حلما رآه في نومه فقلت له وأنا أمازحه ليولدن لك ولد يخرق كما تقول العامة خرقا في الاسلام ثم اتفق أني عدت الشيخ في مرض الموت وكانت في يده نسخة من جريدة الاهرام فابتدر خطابي يقول هذا تأويل رؤيا أبيك يا شوقي فوالله ما قالها قبل في الاسلام أحد قلت وما تلك يامولاي قال قصيدتك في وصف «البال »التي تقول في مطلعها

حف كأسها الحبب

فهي فضة ذهب»

وكل من عرف المرحوم الشيخ علي الليثي وما كان عليه من الميل الى ارسال النكات المستظرفة أدرك لاول وهلة موضع النكتة في مسألة الحرق في هذه القصيدة المتفرنجة ولو كان غرضه غير التنكيت لقال (لم يقل مثلها الشعراء) ولم يقل (لم يقلها أحد في الاسلام) حملها الشاعر الفاضل بسلامة نيته محمل التقريظ والاطراء

ومما يدخل في هذا الباب مانقله عن المرحوم الشيخ علي الليثي أيضاً قوله عند تكامه على اختلال أعصاب بصره (وكان المرحوم الشيخ علي الليثي كلما التفت عينه بعيني ينشد هذا المصراع للمتنبي

ـ محاجر مسك ركبت فوق زئبق ـ)

وأما الحشو في كلامه فنذكر منه

شيئاً يدل عليه فمن ذلك قوله عند ذكر استدعاء المرحوم توفيق باشا له من ساحة عابدين » فخرجت قبيل الاصيل في حاجة لي على حمار أبيض كان لوالدي »

ومنه قوله عند الكلام عن دراسته في باريس « أصبت بمرض شديد كنت فيه بين الحياة والموت فاستخدمت ممرضة تسهر عليّ وتعمل باشارتي في الحركة والسكنة فكنت أسمعها وأنا في سكرات الحمى تقول أني مثل هذا الشباب تذهبون ثم تكفكف الدمع لكن الله خيب ظنونها ومن عليّ بالشفاء »

ومن أمثال هذا الحشو كثير مما لاينتفع به القارئ ولايستفيد منه السامع ويضيق بنا المقام عن سرده وقد آن لنا أن ننتهي من نقد المقدمة ونبتدئ بنقد الشعر وموعدنا الاعداد الآتية

حوادث داخلية

﴿ وأمر مبكياتك لا مضحكاتك ﴾

اختفت عادة الانتقاد للكتب عن الناس والفت أذهانهم التقريظ مدحاً واطراء فصار الانتقاد مهجوراً بينهم غريباً فيهم حتى ظنوه ذاماً وحسبوه عاباً ولما وضعنا ديوان حضرة الشاعر الفاضل شوقي بك موضع العناية والاهتمام به وشرعنا في انتقاده قياماً بخدمة الادب على عادة الجرائد الغربية في هذا الباب وهم الناس في أننا قصدنا ذلك من وجه التحامل ولقد أخطأوا في وهمهم فان صحبتنا مع هذا الصاحب الفاضل لم تزل على ما كانت عليه من الصفاء ولم يؤثر عليها الانتقاد شيئاً لعلمه ولعلمنا بأن الانتقاد داؤ على ما نيل لا على من قال ولذلك استغربنا قيام من قام للرد علينا مستتر الاسم تحت الالف واللام وكدنا نسيء الظن بصاحبنا وهممنا بالرد عليه لولا أن جمعنا واياه مجلس فسألناه عن ذلك الكاتب فتبين لنا منه انه لم يكن يعرفه وأنه لا يقول بقوله وأن ما كتبه كان على غير علم منه وأنه لا يزال يقدر الانتقاد قدره ويحمله على حسن الاهتمام بديوانه فمن أجل هذا عدلنا عن النقد على الرد وطرحناه في جانب المسامحة والاغضاء كما جرت عليه عادتنا مع من يتهافت علينا ويتحرش بنا لأننا لا نرى في الكلام معه من فائدة للقراء بل نجد من الحكمة أن نمر بلغوه مر الكرام تأدباً بأدب القرآن الكريم في قوله عز وجل ﴿ واذا مروا باللغو مروا كراماً ﴾

والآن نأخذ في نقد الشعر سائلين حضرة الشاعر الفاضل أن يكون دائم الاعتقاد في محض نصحنا وصفاء مودتنا

نقد الشعر

قال حضرة الشاعر الفاضل في أول الديوان من باب (الادب والتاريخ)

خدعوها بقولهم حسناء
والغواني يغرهن الثناء

قوله خدعوها يفهم منه أن المشبب بها غير حسناء لأن الخداع لا يكون بالحقيقة واذا أردت أن تخدع الشوهاء فقل لها حسناء وهو ينافي قوله في البيت الثاني

ما تراها تناست اسمي لما
كثرت في غرامها الاسماء

وخدعوها بمعنى ختلوها وأرادوا بها المكروه من حيث لا تعلمه

ويعجبنا من هذه القصيدة قوله

يوم كنا ولا تسل كيف كنا
نتهادى من الهوى ما نشاء
وعلينا من العفاف رقيب
تعبت في مراسه الاهواء
جاذبتني ثوبي العصي وقالت
أنتم الناس أيها الشعراء
فاتقوا الله في خداع العذارى
فالعذارى قلوبهن هواء

وهذا من بديع الكلام وجيد الشعر ومما نعده من محاسنه ونراه من المعاني المبتكرة قوله

سمت لك صورتي وأنالك شخصي
وسار الظل نحوك والجهات
لان الروح عندك وهي أصل
وحيث الاصل تسعى الملحقات
وهبها صورة من غير روح
أليس من القبول لها حياة

ومما نعيبه عليه قوله من أبيات

وقطعة خد بينها هي جنة
لعينيك يا رائي اذا هي نار

لان القطعة بغير الخد أنسب ولو قال صفحة خد لكان التعبير أحسن وأجمل أما بقية الابيات فهي من رائق الشعر ورقيقه وهي

اذا برزت ود النهار قميصها
يغير به شمس الضحى فتغار
وان نهضت للمشي ود قوامها
نساء طوال حولها وقصار
لها مبسم عاش العقيق لاجله
وعاشت لآل في العقيق صغار

ومما ينتقد عليه قوله من أبيات

وكل ذي همة شريف
يقوم للخلق بالخدامه

لان لفظة « خدامه » ليست من اللغة العربية في شيء . ويتبع الانتقاد

قال حضرة الشاعر الفاضل شوقي بك من قصيدة في باب الوصف من ديوانه يصف ليلة راقصة فى سراي عابدين

أقبلت شموس ضحى
مالهن منتقب
الظلام رايتها
وهي جيشه اللجب

تشبيه الظلام بالراية لهذا الجيش اللطيف جيش شموس الضحى لامناسبة له الا اذا أراد أن يشبهه بجيش خراساني يقوده أبو مسلم تحت الراية السوداء والعجب لهذه الشموس المسفرة التي ليس لها منتقب كيف انها لم تمزق هذه الراية

وقال منها فى وصف العزيز

فهو بينهم عمر
والوفود تنتدب

تشبيه العزيز بعمر رضي الله عنه في هذا المجلس مجلس الطارب والعزف والرقص والقصف والقدود والخدود والصدور والنهود والنحور والعقود غير لائق بالمقام الا اذا أراد الشاعر بعمر عمر بن أبي ربيعة

وقال منها

فهي آنة صمد
وهي آنة صبب

لايقال في اللغة « آنة » بل يقال « آونة » وهي جمع « الأوان » أي الوقت والحين يقال هو يفعل ذلك آونة وأنا آتيه آونة بعد آونة

ومنها قوله بعد ان وصف المائدة « البوفيه »

والطعام حاضره
والمزيد منتهب
بارد ومن عجب
يشتهي ويطلب

كذا البيت وليس من العجب أن يشتهى البارد ويطلب

وقال منها

والحصور واهية
بالبنان تنجذب
سالت الاكف بها
فهي أغصن نهب

الغصن لايجمع في اللغة الاعلى غصون وغصنة وأغصان

ومطلع هذه القصيدة من المطالع البديعة وهو

حف كأسها الحبب
فهي فضة ذهب

ومن محاسنه فيها قوله في الخمر

راحة النفوس وهل
عند راحة تعب
يانديم خف بها
لاكبا بك الطرب

ومن المحاسن أيضاً قوله

تنجلي ولي خلق
ينجلي وينسكب

منها فى وصف « السراي »

شرفت نوافذه
فهي منظر عجب
واستنار رفرفه
والسجوف والحجب
تعجب العيون له
كيف تسكن الشهب

المقتطف ٧

الجزء السادس من المجلد الرابع والعشرين

١ يونيو (حزيران) سنة ١٩٠٠ — الموافق ٣ صفر سنة ١٣١٨

الشوقيات

لحضرة الكاتب المجيد خليل افندي ثابت

ظهرت الشوقيات فانبرى لها الكتبة والشعراء والادباء بين مادح ومقرظ ومنتقد ومطري. وكان بين هؤلاء نفرٌ ممن يتأبط اللسان والاساس والصحاح والقاموس فنقبوا عن صحة الفاظها وبحثوا في صاحبها أشاعرٌ هو ام شاعرٌ وناثرٌ معاً . وتلقت الجرائد والمجلات الشوقيات بعد ان انتظرتها بذاهب الصبر فاحلتها محلها وانزلتها مكاناً رفيعاً

على ان صاحب الشوقيات لم يمثلها للطبع كي يدفعها الى الشعراء فقط ولا الى متأبطي اللسان والاساس وانما انحف بكتابهِ جمهور القراء وأكثرهم غير شاعر بدليل ما جاء في الديوان من الاقاصيص المنظومة وما وضع فيهِ عمداً للصغار وما فيهِ من وصف الحياة البيتية مما هو موجه الى عامة القراء لا الى خاصتهم وهو عذري في هذه الرسالة فاني منتقد الشوقيات لا كشاعر لان بضاعتي في هذه الصناعة مزجاة لكن الشوقيات خلّت في البال اثراً لا بأس من رسمهِ على صفحات الاوراق بعد ان نقش على صفحات القلوب اذ المناظر يختلف جمالها بتباين موقف الناظر اليها وتستجلي العين دقائقها بتنقل الرائي

ورثنا الشعر عن شعراء الجاهلية فخراً وغزلاً ومدحاً وهجاء وجداً وهزلاً ورثاء ووصفاً وحكمة وامثالاً وتوجعاً وتحسراً كما اشار اليهِ صاحب الشوقيات في صدر ديوانهِ. ولم نزل نصبو الى الشعر ونعجب بقائليهِ حتى ان جمهورنا ليطرب اذا سمع الكلام الموزون لما في اوزان الشعر العربي من حسن التقاطيع وجمال التوقيع فكأن الموسيقى مدفونة في اجزائهِ تكاد تبعث اذا لفظت تلك الاجزاء فاذا تغنيت بها هبّت كاسية حلة الحياة

لكننا لم نثمِّر بارثنا ولم نتطلب نموهُ فالشاعر العربي في القرن التاسع عشر لا يزال يحدي الابل ويبكي لهبوب ريح الحجاز ويترنح لذكر الرقمتين فتبدو لهُ المركبات الحديثة في صور هوادج البدو ويرى في الاهرام اطلال الاحياء فلا يريد ان يعلم سوى ما علمهُ امرؤُ القيس وشركاؤهُ اذ يخال الابتعاد عن خطتهم حطة من قدر الشعر ودليلاً على عدم تضلع ناظميهِ من فنه فنعنا للشعر قالباً من حديد فمناهُ قرائحنا وخطرات افكارنا كما يفعل اهل الصين باقدام بناتهم فلا القالب يتسع ولا الرجل تنمو والنتيجة واحدة في الحالين اعجاب في غير محلهِ وانحطاط حيث يجب النمو والقوة ولكم من شاعر عربي في الزمان الحاضر يأنف ان يعزى اليهِ هذا البيت

لقول بابا انا دحًا وهو كخ ٭ معناهُ بابا لي وحدي وما طيخ

بين ان الكثيرين من الاباء والامهات يفرحون لدى قراءتهم القصيدة التي منها هذا البيت اذ يرون فيها ما يمثل اعمال اطفالهم واخلاقهم وهم اعز ما وهبهم الله تمثيلاً يعجز عنهُ المصورون. على ان صاحب هذا البيت وهذه القصيدة هو راثي اسمعيل باشا الخديوي الاسبق بمثل ما لم يرث بهِ امير في ابهدتهِ التي مطلعها

حلم مدّهُ الكرى لك مدّاً ٭ وسدًى ترتجي لحلمك ردّاً

فشاعر الشوقيات ضرب في سبيل تحاماها الشعراء اما جهلاً منهم بها وخوفاً من الضلال فيها او استخفافاً ومحافظة على القديم ان يلمَّ بهِ تغيير يذهب ببهجتهِ فكأن الشعر في عيونهم بقايا القوم الاول مما نراهُ في هياكل لقصرو كونك يجوز تقليدهُ ولكن يحرّم تبديلهُ وفاتهم ان الشعر يتغير بتغير البلدان واختلاف طبائع الامم ويرافقها في احوالها المتباينة فهو طوراً في مقام واصف ابهة الملك وعزة البلاد وتارة في مقام المفاخر بما خلفهُ الاباء والاجداد وآونة يمثل عظمة الطبيعة وجمالها وحيناً يعكس في عين المرء او الشعب صورة اخلاقهِ وارائهِ . تلك غاية الشعر والاّ فاذا اقتصر على تشبيه الممدوح بالبحر والسحاب والشمس والقمر وعلى تعداد الزلازل

والنوازل التي انتابت الارض لوفاة من لا يعرفهُ الاَّ اهل بلدهِ كان الشعر صناعة حقيرة جداً لكنهُ اذا تعالى الى السموات العلى وركب متن السحاب وجاب مخادع النفس والقلب فنظر في هذا وذاك وجاء المعاني الجديدة المبتكرة او البس المعروف منها ثوباً قشيباً فاخلق بهِ ان يستظهرهُ الفتيان ويقبل على قراءتهِ الكهول والشبان ويرتاح اليهِ الشيوخ ذلك ما يراد بالشعر وذلك ما نطالب بهِ الشعراء

ولو جمع أكثر ما قيل في هذا العصر من الشعر العربي في مصر وسائر الديار العربية لألفي من النوع الاول الاّ قصائد يحرص عليها أُولو الذوق حرص الشحيح على مالهِ وقليل ما هي

وقد قرأتُ وانا في ارض الشام نتفاً من شعر احمد بك شوقي بقيتُ بعدها اتشوف الى غيرها من نظمهِ حتى اعلن عزمهُ على طبع ديوانهِ فانتظرت في جملة من انتظر وانا احسب الكتاب لن يصدر فلما تلقيتهُ اتخذتهُ رفيق السمير وانيس السمر فانجلى لي عن دُرَر حبذا هي من درر فان لم يكن فيهِ الاّ قولهُ في الذكرى

يا غاب بولون ولي ٭ ذمم عليك ولي عهود
زمن تقضى للهوى ٭ ولنا بظلك هل يعود
حلم اريد رجوعهُ ٭ ورجوع احلامي بعيد
وهب الزمان اعادها ٭ هل للشبيبة من يعيد

او قولهُ في وصف عبد الازل باشا

فقيل أنيل اقدامك الارض انها ٭ ابرُّ جواداً ان فعلت وانجبُ
فقال أيرضي واهب النصر اننا ٭ نموت كموت الغانيات ونعطبُ
ذروني وشأني والوغى لا مباليًا ٭ الى الموت امشي ام الى الموت اركبُ
أيحملني عمراً ويحمي شبيبتي ٭ واخذلهُ في وهنهِ واخيبُ
اذا نحن متنا فادفنونا ببقعة ٭ يظلُّ بذكرانا ثراها يطيَّبُ
ولا تعجبوا ان تبتلي الخيل انها ٭ لما مثل ما للناس في الموت مشربُ

فقد جمع الرجل في هذه الابيات من وصف البأس وثبات الجاش وحفظ الولاء وعدم الرهبة من الموت مع شدة الايقان بالله وحسن الخبرة بالاخلاق حتى اخلاق الحيوان ما يشهد لهُ بطول الباع وبعد النظر كل ذلك بالكلام الطيب لا يشوبهُ شيءٌ من التعقيد والابهام او قولهُ في وصف الشمس

هي الشمس كانت كما شاءها ٭ ممات القديم حياة الجديد
تردُّ المياه الى حدّها ٭ وتبلي جبال الصفا والحديد
وتطلع بالعيش او بالردى ٭ على الزرع قائمة والحصيد
وتسعى لذا الناس معها سعت ٭ بخير الوعود وشرّ الوعيد
وقد تجلى اذا اقبلت ٭ بنعمى الشقيّ وبؤس السعيد
وقد تتولى اذا ادبرت ٭ وليست بمأمونة ان تعود
فما للغروب يهيج الاسى ٭ وكان الشروق لنا ايّ عيد

هذا من العلم والحكمة والحقائق وحكاية العواطف في سبعة أبيات من الشعر لا غبار على رصفها ولا على نسب ألفاظها . او قولهُ في بداءة الحب ونموهِ

نظرة فابتسامة فسلامٌ ٭ فكلام فموعد فلقاء

فقد فضل التلمساني في بيتهِ المشهور

رأى فحبَّ فرام الوصل فامتنعوا ٭ فسام صبراً فاعيى نيلهُ فقضى

فان الاول اقرب الى الحقيقة مما يراهُ الناس كل يوم وما يمارسهُ اهل الحب وادعى الى الآداب بما خلص فيهِ من شائبة الطهارة في الحب ولا حاجة بي الى القول ان البيت يسيل رقة وعذوبة . او قولهُ في الانتقاد

ارى زمراً مشيعة ٭ واسمع ايما صوت
ولو عقلوا لما فعلوا ٭ جلال الموت في الموت

ولا اتولى ايراد الشواهد والامثلة مما يصح اقتباسهُ من هذا الشعر النفيس فان فعلت ضاقت هذه المجلة عن ان تسعها وانما اشير بعد الى قصيدتين اولاها الممزية في تاريخ حوادث وادي النيل فقد دلَّ بها على مقدرة تبشرنا انهُ يضع قصيدة تمثل حادثة عظيمة مما يسمى في الانكليزية Epic وفي الفرنسوية Epique كالالياذة والفردوس المفقود والانفرنو وغيرها او كالقصيدة الهندية التي عرب خلاصتها الوجيه الخواجه ديمتري خلاط عن الفرنسية ونشرها المقتطف في المجلد الحادي عشر

والقصيدة الثانية التي عنوانها "اثر البال في البال" وحسبها ما قالهُ فيها المرحوم الشيخ الليثي

وقد قسم ابن الاثير شعر المتنبي اقساماً خمسة وقال في عرض النظر فيها انهُ كان يخلق باحمد انهُ كان يضرب عن نشر شعر صباه اذ جلب عليهِ نقد الناس ولومهم . ومن يراجع

الشوقيات يرَ منظومات صاحبها ايام الصبا فيشعر انها ليست من طبقة ما نظمهُ في الخمس الأُخَر من سني الديوان خذ مثلاً لذلك قصائدهُ في مدح المغفور لهُ الخديوي السابق من مثل قولهِ

سفر الحبيب فقلت يا عين انظري ... وتنزهي في حسن ذاك المنظرِ

وقولهِ ... هي الجزيرة فاحذر فتنة النظر ... وكيف والحب يأتي غير منتظر

لكنهُ احسن اذ اثبتها لان في اثباتها فائدة للمطالع فيرى بالمقابلة مبلغ نموّ ملكة الشعر في صاحب الشوقيات بعد ان يتضح لديهِ من قصائد الصبا هذه ان الرجل شاعرٌ مطبوع تزيد الايام ما يقول تهذيباً وحسناً وبهاء

والشوقيات جامعة لامرين تشارك في الواحد منهما خير اشعار العرب في الابواب المشهورة كالمدح والرثاء والفخر والوصف وطبقتها في هذه عالية . وتنفرد في الثاني عن المعروف من الاشعار العربية في كثير من الابواب . ولا ريب ان هذا الانفراد يجعلها محلاً رفيعاً في عيون القوم من المصريين خاصة والناطقين بالضاد عامة . والذي يظهر لي ان صاحب الشوقيات ذاق لذة الحياة البيتية ودرس اخلاق الصغار فاستطاع ان يفتح للشعر العربي باباً كان مقفلاً . ولا ادلَّ على سلامة ذوقهِ من افتتانهِ بجمال الطبيعة وتقديرهِ ذلك الجمال قدرهُ وحسن وصفهِ اياهُ وقصائدهُ في ابنتهِ وابنهِ على اختلاف مغازيها ومواضيعها شاهد عدل على صحة ما اقول

ولا ريب في ان مقامهُ في باريس زمناً اثر في طباعهِ واخلاقهِ بما فيها من الميل الى الشعر فرأى هناك ما لا يراهُ الشاعر العربي عادةً وقد زاد في ذلك الاثر وقوفهُ على الشعر الاجنبي كما يتضح من بعض تشابيههِ وتلميحاتهِ ولا يعاب ذلك فيهِ فالحكيم يلتقط الدرر ولو من مزبلة فكيف بها وهي في خزائن اصحاب التمدن والعلم وانما يعاب على الانسان تمسكهُ بالتقليد وهو يرى في الخروج عنهُ فائدة وفي كسر قيودهِ نفعاً وكسباً للناس . ولا تعزى اليَّ المغالاة في تقدي الديوان فالشعر عزيز المطلب عزيز المنال والاَّ فالنظم سهل والناظمون كثيرون لكن الشعراء في العالم معدودون فان امة الانكليز الغنية بالتقاليد وبالمعارف والمشهورة بشدة ميل افرادها الى المطالعة والدرس والمعروفة بانتشار العلوم والآداب في بلادها وقفت وقفة الحائر يوم مات شاعرها المكلل تنيسون لا ترى من تقيمهُ مقامهُ ولا تدري ما تفعل ولم يقع الانتخاب على الستر اوستن الاَّ لانهُ خير الموجود لا لانهُ يناظر سلفهُ او يماثلهُ شعراً وحسن منظوم

وصاحب الشوقيات من الشعراء الذين ادركوا للوطنية معنى فاما من سلف من شعراء الجاهلية فلم يتعدوا وصف القبيلة التي ينتمون اليها . هذا كان مبلغ الوطنية فيهم فلم يفد هذا الحرف عندهم مفاده في هذه الايام واما في الاسلام فلان الشعراء الفوا في الدين جامعة اشد ربطاً من جامعة الوطنية فمن منهم المَّ بشيءٍ من الحض على الاتحاد اتاهُ على هذا السبيل الاَّ افراداً من شعراء الاندلس فقد كان بينهم من رأى في بلادهِ من الجمال والحسن ما حملهُ على تفضيلها على سائر بلدان الله لكن لفظة الوطنية لم تصل الى ما نفهمهُ منها الاَّ حديثاً ولصاحب الشوقيات ان يزيد قراء شعرهِ ما شاء في هذا الباب اذ الشعر فيهِ عزيز نادر والامة في حاجة اليهِ

انما يعاب في الديوان تغلب المديح فيهِ على سائر ابوابهِ ولعل لصاحبهِ عذراً في ذلك بان مقامهُ من حيث هو شاعر الامير يقضي عليهِ بطرق هذا الباب والاَّ ففي مقدمة الكتاب ما يشير الى انفتهِ من اتخاذ المدح خطة لهُ وغايةً يضرب اليها . ومن ينظر في قصائدهِ من هذا النوع يلقها على الغالب في اهل البيت العلوي ان لم تكن في الخديويين منهم وانما كان يحسن بهِ لو اسقط منها شيئاً وابقى على شيءٍ فالناس باتوا وقد سئموا قراءة المديح ولو كان من اعلى طبقات الشعر والممدوح من اعلى طبقات القوم . وحبذا شعرهُ من مثل قصيدتهِ البائية في وصف البال التي يقول في مطلعها

حفَّ كاسها الحبب ... فهي فضة ذهب

او ما كان من باب القصيدة الهمزية التي اشرت اليها آنفاً

اما قصيدتهُ البائية في وصف الحرب بين الاتراك واليونان فما لا يخجل منهُ ابو الطيب المتنبي لو لم يكن فيها ما يؤاخذ عليهِ . وقد تقدَّم للمقتطف الاغرّ انتقاد هذه القصيدة يوم ظهرت . اما التاريخ (ويراد بهِ اللفظ الدال بحساب الجمل على تعيين الوقت) فليس لهُ فيهِ القدح المعلَّى كما في غيرهِ من ضروب الشعر خذ مثلاً قولهُ مؤرخاً جلوس الامير .

جئتها راقياً فيا عصر ارّخ ... جاء عباس مصرنا في ارتقاء

وقولهِ ... يا رب هذا القبر في ... سامي حماك وفي حنانك

حسبت عليك فارخوا ... حرم المفتش في جنانك

ولكن يقال في هذا المقام ان التاريخ صناعة لا تدل على مبلغ صاحبها من الشعر . وقد احسن صاحب الشوقيات بتنكبهِ عنها فانها قتل للوقت اللهمَّ الاَّ اذا كان هنالك نكتة او تلميح الى آخر ما يستملح في تدوين تاريخ الحوادث والاعمال في شطر بيت او اقل من شطر

وهنا انتقل من انتقاد الكتاب من حيث هو مجموعة اشعار الى الكتاب من حيث هو مجلد يتداولهُ الناس ويتخذونهُ مؤانساً وجليساً لهم في اوقات الفراغ فقد كان الاولى بصاحبهِ ان يحسن طبعهُ ويضبط الفاظهُ بالشكل اذ يعسر على غير الراسخين في العلم والشعر قراءة القصيدة او القصيدتين لاول مرة وتفهمها لما يقع في القراءة من الالتباس ولا فائدة من توجيه النظر الى الطبعة الاولى فهذه طُبعت وظهرت وانما يؤمل عند نفاد نسخها ان يراعى ما ذكر في الطبعة الثانية فتظهر كاسية حلة عربية بهية تسهل قراءتها على الجميع فيزيد في نفع الكتاب وفي رغبة القوم في اقتنائهِ ويلازم النموّ النمو والارتقاء الارتقاء حتى نرى نسخاً من هذا الديوان تزين بها خزائن الكتب كما تزين بها خزائن العقول

الطبعة الأولى من ديوان حافظ ١٩٠١

ديوان حافظ

نشر حضرة الكاتب البليغ والشاعر الشهير محمد حافظ افندي ابرهيم الجزء الاول من ديوانهِ في ستة ابواب المديح وشكوى الزمان والوصف والخمريات والمراثي والمقاطيع مفتتحاً بمقدمة بليغة في الشعر يتلوها مقدمة اخرى لشارحهِ حضرة الكاتب المدقق والشاعر المجيد محمد هلال افندي ابرهيم ومذيلاً بتقاريظ نخبة من افاضل الشعراء

ولقد طالعناهُ بقدر ما وسعنا الوقت فرأينا ان حضرة ناظمهِ توخَّى فيهِ المسلك الجديد الذي دلَّ عليهِ في مقدمتهِ بقولهِ " ان خير الشعر ما سبق دبيبهُ في النفس دبيب الغناء ثم سبح بها في عالم الخيال " وعلى هذه الخطة المثلى جرى اكثر شعراء هذا العصر الذين غاروا على الشعر العربي غيرة الضرائر وشقَّ عليهم ان يبقى اسير التقييد والتقليد مكبلاً بسلاسل الاحتذاء ومحصوراً في ابواب لا يتجاوزها واساليب لا يتعدَّاها فأخذوا يمزّقون عنهُ تلك القيود ويدأبون على استرجاع مزيتهِ الضائعة ورونقهِ المفقود واستعادة مقامهِ الحقيقي بين الفنون الجميلة اي ان يكون حياً مؤثراً يفعل في نفس سامعهِ ما يفعلهُ التوقيع الحسن والصورة الجميلة . او ما يفعلهُ الشعر نفسهُ في اللغة الانكليزية والفرنسوية وغيرهما من اللغات الاجنبية . وقد يعجب على الذين لا يعرفون غير اللغة العربية ان يدركوا الفرق العظيم بين مقام الشعر في لغتنا ومقامهِ في احدى اللغات الاوربية ولكننا اذا استفتيناهم في مئات من القصائد العربية وكانوا من المنصفين حكموا فيها ما يحكمهُ كل ذي ذوق سليم وقالوا انها ليست من الشعر في شيءٍ وان هي الاَّ كلام موزون . اما الشعر الانكليزي مثلاً فقلَّ ان تجد فيهِ ما يصحّ تطبيق هذا الحكم عليهِ وهكذا الفرنسوي والالماني وغيرهما . اذاً شعرنا قاصر جداً عن مجاراة الشعر الافرنجي على انهُ لا يصحّ نسبة هذا القصور الى لغتنا وهي مشهورة بسعتها وغناها بل شعراؤنا انفسهم هم المطالبون بهِ والمسؤولون عنهُ . واسباب قصورهم كثيرة منها اتصافهم بالتقليد في ما ينظمونهُ فيخالفون شعور النفس في سبيل التحدّي والاقتداء حرصاً على الاتيان باحدى النكات البيانية او المحسنات البديعية او التعابير الشعرية العربية التي لاكتها الالسنة من ايام الجاهلية . قلنا انهم يخالفون شعور النفس ولا ندري كيف يصح بعد ذلك ان يُسمَّى مثل هذا الكلام شعراً . ومنها تكلُّف النظم او محاولتهُ حين لا تجد النفس اقل هشاشة او ارتياح اليهِ فيأتونهُ وقد اعتاص عليهم لجموح الخاطر او جمود القريحة وينسون ان الشعر شعورٌ او إلهام يهبط على نفوس الشعراء هبوط الوحي على الانبياء ولهُ اوقات خاصةٌ وعوامل معينة تفعل في النفس فتشعر فتقول . وعبثاً يحاول الشاعر ان يقول طمعاً في حمل النفس على الشعور . وشعراؤنا لا يراعون هذه القاعدة غالباً بل يستسلمون الى الاضطرار والإكراه فيمدحون او يرثون او يتغزلون وهم غير

شاعرين يؤثر دافع الى شيء من ذلك . ولعلّ هذه الحقيقة من اكبر الحزازات الفاشية صدورهم فلا يحسن بنا ان نثير دفينها ونحرك سكونها

وشاعرنا حافظ افندي عالم حق العلم بهذا القصور وقد نهج مثل كثيرين من شعراء العصر منهج الإصلاح . لكنّ الطفرة محال وطريق الإصلاح وعث كؤود لا يسهل قطعهُ بلا تحمل المشاق والاتعاب . فقد جرى في كثير من ديوانهِ على ما ذكرهُ في المقدمة فجاء شعرهُ سابحاً بالنفس في عالم الخيال واكثر ما ترى ذلك في باب شكوى الزمان ولا سيما في ما كتبهُ الى محرر المرأة في القصيدة التي مطلعها

لحاظك والايامُ جيش احاربهُ   فهذي مواضيهِ وهذي كتائبهُ

وفي القصيدة التي مستهلها

تناءيت عنكم فحلّت عرى   وضاعت عهودٌ على ما ارى

وفي باب الوصف وقد اجاد فيهِ ما شاء بقصيدة "دولة السيف ودولة المدافع" وهي

يا دولة القواضب الصقالِ   وصولة الذوابل الطوالِ
كم شدت بين الاعصر الخوالي   ممالكاً غزيرة المنالِ
قامت بحد الابيض الفصّالِ   ومن ذاك الاسمر العسّالِ
راحت بها الايام والليالي   وخلفتها دولة الجلالِ
مملكة المدفع ذات الخالِ   قامت بحول النار والزلزالِ
فارهبت اشدة الابطالِ   ارهبها مزعزع الجبالِ
ومنزع الليوث في الدحالِ   وقاطع الآجال والآمالِ
وخاطف الارواح من اميالِ   يثور كالبركان في النزالِ
فيتبع الاهوالَ بالاهوالِ   ويرسل النار على التوالي
فيحطم الهامَ ولا يبالي   ما كوكب الرجم هوى من عالِ
تمرّ كالفكر سرى بالبالِ   على عتيدٍ ماردٍ محتالِ
مسترق للسمع في ضلالِ   من عالم التسبيح والاهلالِ
امضى وانكى منهُ في القتالِ   اذا سرت قنبلةُ الوبالِ
من فمهِ المحشوّ بالنكالِ   يقذرم سيف ساحة المجالِ
بالبرقِ والرعدِ والآجالِ   ولم يكن كذلك الختّالِ
يحزّ في الهام وفي الاوصالِ   صامت قول ناطقَ الفعالِ
رأيتهُ كالقوم في المثالِ   مالوا عن القول الى الاعمالِ

فامتلكوا ناصية المعالي

وفي قصيدة "الكساد" وهي من ايات شعرهِ . ولهُ شيء كثير من ذلك في بابي المراثي والمقاطيع . لكنّ المسلك الجديد الذي خطهُ في المقدمة لم يستطع استطراقهُ في بعض مدائحهِ ومراثيهِ واكثر خمرياتهِ ومقاطيعهِ وكأنّهُ لم يقوَ على استئصال شأفة التقليد من ذهنهِ فأتاهُ سهواً او اضطراراً وجاء نظمهُ فيهِ كلاماً موزوناً لا شعراً شاعراً . فمن المدح قولهُ من قصيدةٍ

والملكُ فوقَ سرير الملك تحرسهُ   عينُ الالهِ وترعى أعينُ الشُّهُبِ

ومنها

فهو ابنُ اكرم من سادوا ومن ملكوا   وهو الاب المفتدى للسادة النُّجُبِ

ومن قصيدة أخرى قولهُ

اني فتحتُ لها صدراً تليق بهِ   ان لم تحلهُ فلرحمن حلاّهُ
لم اخشَ من احدٍ في الشعر يسبقني   الاّ فتى ما لهُ في السبقِ الاّهُ

ومن الخمريات قولهُ

هذا الظلام أثار كامن دائي   يا ساقيّ عليّ بالصهباءِ
بالكاس او بالطاس او بائيهما   او بالدنان فان فيهِ شفائي

ومنها يا صاحبي كيف النزوع عن الطلا   ولقد بليتُ من الهموم بداءِ
والليل ارشدهُ ابوهُ لشقوتي   وكذا البنون على هوى الآباءِ

ومن قصيدة أخرى

اوشك الديك ان يصيح ونفسي   بين همٍّ وبين غمٍّ وحدسِ
يا غلامُ المدامَ والكاس والطا   سَ وهيّئ لنا مكاناً كامسِ
واطلق الشمس من غياهب هذا الدّ   نّ واملأ من ذلك النور كاسي
واذن الصبح ان يلوح لعيني   من سناها فذاك وقت التحسي

ومن المراثي قولهُ

اني ليحزنني ان جاء ينشدهُ   داعي المنون واني غير منشودِ
أمست تنافس فيك الشهب من شرفٍ   ارضٌ تواريتَ فيها يا فتى الجودِ

ومن قصيدةٍ أخرى

عطّلت فنّ الشعر بعدك وانطوى   أجلُ القريض وموسم الشعراءِ

ومنها

شوقتنا للترب بعدك واشتهي   فيهِ الاقامة واحد العذراءِ

ومن مقاطيعهِ قولهُ

اخي والله قد مُلىءَ الوطابُ   وداخلني بصحبتك ارتيابُ
رجوتك مرةً وعتبتُ اخرى   فلا اجدى الرجاء ولا العتابُ
نبذت مودتي فاهنأ بيعدي   فآخر عهدنا هذا الكتاب

وقولهُ

ظبي الحمى بالله ما ضرّكا   اذا رأينا في الكرى طيفكا
وما الذي تخشاهُ لو انهم   قالوا فلانٌ في الهوى عبدكا
قد حرّموا الرقّ ولكنهم   ما حرّموا رقَّ الهوى عندكا

فلا نظنهُ شاعرنا البليغ يقول بشعريّة مثل هذه الابيات ولا نراهُ يدّعي لها اقلّ قوةٍ على ان تسبح بالنفس خطوة واحدة في عالم الخيال لانها منظومة في معان تناهبتها الخواطر وتنازعتها القرائح فلم يعد لها في النفس شيء من التأثير فضلاً عن انها عاطلة الجيد من حلى السهولة والانسجام والرصانة والرشاقة والمتانة وغيرها مما ازدانت بهِ عرائس هذا الديوان العامر بآيات البلاغة وبينات البيان

فالناقد البصير يرى منظومات شاعرنا البليغ مشهداً للشعر الحديث الذي ارادهُ وتوخاه ومثالاً للشعر القديم الذي تنكّبهُ ولكنهُ اتاهُ وقد لا يودّ ان يكون اتاهُ وهو على الجملة شاهدٌ عدلٌ لحضرة الناظم بتوقّد القريحة ومضاء الخاطر . واستحقاقهِ للشكر العطرِ والثناء الوافر

القاهرة   اسعد داغر

المقتطف

مجلّة علميّة صناعيّة زراعيّة

لمنشئيها

يعقوب صرّوف دكتور في الفلسفة
وفارس نمر دكتور في الفلسفة

المجلّد السادس والعشرون

الجزء الحادي عشر

نوفمبر (ت ٢) سنة ١٩٠١

قيمة الاشتراك في السنة ليرة انكليزية تدفع سلفاً

ثانيا : النثر

معركة نقدية حول رواية " عذراء الهند "



السنة الاولى — الجزء الرابع عشر

١٦ دسمبر سنة ١٨٩٧

آثار ادبية

رواية عذرآء الهند — انتهت الينا نسخةٌ من هذه الرواية العذرآء لحضرة منشئها الاديب المتفنن احمد بك شوقي الشاعر المشهور وهي روايةٌ غرامية غريبة السرد تنتهي وقائعها الى زمن رعمسيس الثاني المعروف باسم سيزستريس احد فراعنة مصر الاقدمين من عهدٍ لا يقلّ عن ثلاثة وثلاثين قرنًا من الدهر[1] . والذي تبين لنا بعد تصفح جانب منها ان مؤلفها لم يقصد من وضعها الاّ تمثيل ما كان عليهِ اهل ذلك العصر من الخرافات والترّهات ولذلك اكثر فيها من ذكر الجنّ والعفاريت والسحرة والكهّان والمجمين والرُّقى والطلاسم ووصف عجائب المخلوقات الوهمية والصور الخيالية من نحو « ثعابين خضر الألوان تنتصب على اطراف اذنابها في صورة امهات الموز واخرى صفرآء تعانق الاشجار وتتدفق بالانوار وافيالٍ عراضٍ طوال في اجرام الجبال تتخذ الطير في آذانها وظهورها اوكارًا وناسٍ في صورة القِرَدة ولهم خفة المَرَدة وشيخٍ كلما وقعت عينهُ على جماعةٍ منهم راحت نائمة وهي قائمة » الى ما شاكل ذلك مما لا نطيل بتعدادهِ ولا نتعرض لما ورآءهُ من قصَص الرواية وتخيص وقائعها لأنا لم نجد ثمة شيئًا مما يتوخاهُ واضعو الروايات في هذه الايام من المغازي الحكمية او الاغراض الادبية او الحقائق التاريخية ولذا فانّا نتخطى موضوع الرواية الى ما أُلبستهُ من العبارة العربية نومئ الى بعض ما فيها من مطارح النظر قضآء لحق النقد ووفآء بما ارصدنا لهُ انفسنا من الخدمة العلمية وهو ولا جَرَم شأنٌ كنا نودّ التفادي منهُ حرصًا على ولآء المؤلف لعلمنا بما للنقد من الوقع في نفوس الكثيرين من ادبآئنا بالقياس الى ما أَلِفوهُ من نعم كثيرٍ من الجرائد وتهافتها على الاطرآء تزلفًا وتمويهًا او جهلاً وتقصيرًا ومعاذ الله ان نكون ممن يقبل على الحق رشوةً او يرضى من امانة العلم ثمنًا

فأول ما وقعنا عليهِ منها عبارة « الاهدآء » وقد رفع هذه الرواية الى مقام السدّة الخديوية اعزّها الله تعالى وكأن الذي زيّن لهُ ذلك مع ما اسلفنا من بيان فحواها ما تضمنتهُ من اتصال بعض وقائعها باحد ملوك مصر الاولين وهذا ايضًا مما نمسك عن الافاضة فيهِ وان كان لا يخلو من موضع نظرٍ لذوي الذوق السليم

قال في مطلع كلامهِ « الكاتب وما كتب غراس نعمآئك وجنى ظلك ومآئك » وهو كلامٌ غريبٌ في هذا المقام لان مثل هذا انما يصح من تلميذٍ لأستاذهِ لا من مربوبٍ لوليّ نعمتهِ والاّ فكيف يكون ما كتبهُ من غراس نعمة الامير وايّ علاقةٍ بين النعمآء والانشآء . وقولهُ « وجنى ظلك ومآئك » لا محلّ لذكر الظلّ هنا لانهُ لا يكون سببًا للجنى بل أحرِ بالغراس الذي يعيش في الظلّ ان لا يُجني ثمرًا

ثم قال « فاذا وُفّق ليرفع اليك عملاً فقد اسند افعالك في الفضل الى اسمآئك » وهو كلامٌ غامض لا يظهر الغرض منهُ وكأنهُ من قبيل ما تقدمهُ يريد أن اعمال هذا الكاتب مُستمَدَّةٌ منك فاذا اهدى اليك عملاً منها فكأنهُ اخذهُ منك وأهداهُ اليك وانظر اين هذا المعنى من ذلك التعبير . ولا يخفى على من عرف آداب الخطاب ان مثل هذا مما ينبغي تجنبهُ في مخاطبة الملوك والكبرآء تنزيهًا لهم عن التكايف في حلّ معضلهِ وانما يجوز في خطاب اهل الترسل والغوص على الغريب ممن لا يبالي بقضآء نصف يوم في حلّ مسئلةٍ من المسائل المشكلة

وقال في الصفحة التالية في الكلام عن وليّ عهد رمسيس « كان احبَّ اخوتهِ الكثيرين الى الام » وهو من التراكيب التي منعها اهل العربية كما نصّ على ذلك الحريريّ في دُرّة الغوّاص وان تعقّبهُ الخفاجي بما لا يسلم من الردّ لان افعل التفضيل لا يضاف الاّ الى ما هو داخلٌ فيهِ فيقال زيدٌ افضل القوم وافضل اهل بلدهِ لانهُ واحدٌ منهم ولا يقال زيدٌ افضل اخوتهِ كما لا يقال افضل جيرانهِ مثلاً لانهُ غير داخل في جملتهم

ثم قال « وأجذبهم بأزمّة الرأي العام وامتنهم اعلاقًا في القلوب » يريد بالاعلاق العلائق وهي لا تأتي بهذا المعنى انما الاعلاق جمع عِلق بالكسر وهو الشيء النفيس . وقولهُ « وأجذبهم بأزمّة الرأي العام » يريد وأجمعهم لأهوآء النفوس ونحو ذلك فجآء بهذه العبارة الغريبة وانما هي من المواضعات الافرنجية درجت عليها لغة الجرائد العربية في هذه الايام وليس كل ما تأتي بهِ الجرائد يجوز اتباعهُ . على ان هذه ليست العبارة الوحيدة التي اخذها عن الجرائد او سخّر لها سجيّتهُ من الفاظ الاعاجم فقد ورد لهُ بعد ذلك في الكلام عن الاميرة آثرت « وان الملك مَدِينٌ لنصحها الثمين » وهي من الالفاظ المعربة عن كلام الافرنج يقولون انا مديونٌ لفلان في هذا الامر اي لهُ عليَّ الفضل فيهِ . وفي صفحة ٢٩ « قد رؤيا (اي الرجلان) على قُطرٍ من المملكة » اي رؤيا في مواضع منها . وفي صفحة ٤٣ « باحوا بسرّ المأمورية » اي بسرّ ما أُمروا بهِ وامثال

[1] ذكر المؤلف فى صدر الرواية تحت عنوان تنبيه ان تاريخ حوادثها منذ ٣٣٠٠ سنة اى فى عهد هذا الملك وهو الذى عليه أكثر المؤرخين وذكر فى صفحة ٧ أنها من نحو خمسين قرنا من الزمان وهو ما لم يقل به احد من المحققين

هذه العبارات في الرواية لا تُحصى فنكتفي منها بهذا القدر . بل ربما تنازل الى استعمال اشيآء من اللغة العامّيّة كقولهِ في صفحة ١٤ « فأطرق المنجم برهةً » يعني هنيهةً من الزمان وانما البرهة الزمن الطويل واستعمالها للزمن القصير من اوهام العامة . وفي صفحة ٢٤ « تساعفهُ الصدفة » يريد بالصدفة الاتفاق او المقدور وهي من الاوضاع العامية كانهم اخذوها من المصادفة ولم ترد في شيء من كلام العرب ولا المولدين . وفي صفحة ٢٦ « عائلة بشرية » يعني بالعائلة الأسرة او العشيرة وكانها تصحيح قول العامة « عيلة » وكلتاهما لا تأتي بهذا المعنى انما يقال عيال الرجل وعيّلهُ بالتشديد بمعنى الذين يتكفل بهم ويعولهم . وفي صفحة ٢٩ « ويرى جيئة الهوادس وذهابها في فؤادهِ » يريد بالهوادس خطرات الهموم وما يتخالج منها في الصدر وانما هي من تحريفات العامة وصوابها الهواجس بالجيم الى غير ذلك

وقال في صفحة ٧ في الكلام على التاريخ المصري « وان الحقيقة معهُ لا يستقرّ بها خبر . فهي عينٌ تارةً وأثر . تحيا بحجر وتموت بحجر » . يريد فهي عينٌ تارةً وتارةً اثر فحذف احدى التارتين ولا وجه للحذف في هذا الموضع ولا يظهر لهُ غرضٌ الاّ ان يكون قصدهُ التعمية وافراغ الكلام في قالب اللغز . ثم انظر ما اراد بقولهِ « تحيا بحجر وتموت بحجر » وماذا يفهم بالحجر هنا وهل هذا الاّ ضربٌ من الرُقى وشكلٌ من اشكال الحروف . على أن في الرواية كثيرًا من امثال هذه المعمّيات نورد بعضها لغرابتها كقولهِ في صفحة ٣٥ « وما عساي ناولتك مما فات التفاني قدرهُ » وانظر الى قولهِ ما عساي ناولتك وايّ تركيب هذا . وفي صفحة ٦٢ « ان الفتاة محرّمٌ عليها ان تركب البحر في عمرها مرّتين لا متتاليتين ولا متعاقبتين » وفي الصفحة نفسها « كانت اشخاصهم ترق وتنطوي وتضمحل وتتلاشى متوارية ثم تتوارى متلاشية » .   وفي صفحة ٦٩ « جاورك قبل جوار المآء والتيار فاستمار فاستنار واستدار وصار الى ما اليهِ صار » . وفي صفحة ٧١ « كان الفصل نيلا والليل خفيفًا ثقيلا جفيفًا بليلا صدئًا ثقيلا لا قصيرًا ولا طويلا وكان الليل في طفولتهِ الاولى لا ينفع الضال ولا يغني عن الساري فتيلا » .   وفي صفحة ٩٣ « وسنجدهم اما في السكر واما ناعين من السكر » .   وفي صفحة ٩٤ « وقد اخذ اثنين منهم النوم والثالث مستمرٌ ما ينتهي فرغت الزجاجات ولم يفرغ من الشرب» !!!

وهناك الفاظٌ وتراكيب ليست باقلّ غرابةً مما ذكر . كقولهِ في صفحة ٣٧ « فتركهُ كذلك شيئًا ليس بالحيّ » .   وفي صفحة ٣٨ « اجهد اذنيهِ » يريد ارهف اذنيهِ وحدّد سمعهُ .   وفي صفحة ٤٢ « فأخذ النوم يطمئن بمقاعدهِ من الاجفان » .   وفيها « ارتجل نظارةً في الافق » ومثلهُ قولهُ في صفحة ٢٠ « قدم الصاحبان على منازل ذلك الثعبان فاذا نورهُ التام المحيط خيرٌ من الف شريط وهو على الاشجار يرتجل الانوار » .   وفي صفحة ٤٨ « من خوفٍ مانعٍ للفكاك مفقدٍ للحراك » ولينظر ما معنى قولهِ مانعٍ للفكاك . ثم قال « وبالجملة وقعوا من الفزع في اضيق من الشراك » يريد بالشراك الشَرَك وهو حبالة الصائد وانما الشراك السير الذي تشدّ بهِ النعل .   وفي صفحة ٨٣ « اصبح كهلاً غير قادر المشيب » .   وفي صفحة ٩٢ « ثم تواكل الثلاثة بالباب فلم يزالوا بهِ حتى كسروهُ » وانما يقال تواكل القوم اذا اتكل بعضهم على بعض فهو اقرب ان يكون على عكس مرادهِ .   وفي صفحة ١١٨ « سلسلتان من تماثيل ابي الهول .. متقابلة متناقصة الاحجام تدريجيًا فأوّلها كبير كبير وآخرها صغير صغير »

وعلى الجملة فان هذه الرواية كلها غرائب واغرب ما في تلك الغرائب صدورها عن مثل المؤلف على ما اشتهر بهِ من التقدم في الادب وطول مزاولتهِ لصناعة القلم وما نحسبهُ الاّ قصد مراعاة النظير بين موضوع الرواية وعبارتها حتى تكون كلها غريبًا في غريب ولا عجب في الاديب ان يقصد مثل ذلك جريًا على مذهب القائل

وقالوا يا قبيح الوجه تهوى   مليحًا دونهُ السُمر الدقاقُ
فقلت وهل انا الاّ اديبٌ   فكيف يفوتني هذا الطباقُ

اما شعرهُ في هذه الرواية فغالبهُ حسن رشيق النظم مليح السبك نورد منهُ قولهُ في صفة الحب

نظـرةٌ فابتسامةٌ فسلامٌ   فكلامٌ فوعدٌ فلقـآءُ
ففراقٌ يكون منهُ دوآءٌ   او فراقٌ يكون منهُ الدآءُ

وانظر اين هذا النظم المسجم والالفاظ المختارة من مثل ما ذُكر من كلامهِ في النثر وما ركب فيهِ من الغرابة والتكلف والتعقيد والبعد عن مقام الفصاحة وهذا ولا جَرَم مما يدلك على أن كلاً من النظم والنثر لغةٌ قائمةٌ بنفسها لا يحسنها غير اهلها وان ما اشتهر من قولهم كل شاعرٍ ناثر قولٌ لا يطّرد صدقهُ ولا يُبنى عليهِ قياس . بل اذا اعتبرت كل فريقٍ من ارباب هاتين الصناعتين ظهر لك من التفاوت في طبقات النثر وعلاقتهِ بالطبع وتوقفهِ على المزاولة والاشتغال ما لا يحطّ عما تراهُ من مثل ذلك في النظم بل الامر في النثر اضيق مسلكًا واوعر سبيلاً لان في النظم ما يستر عيوبهُ ويستدعي المعذرة لقائلهِ من التزام الوزن والقافية على ما فيهما من مشاغلة السامع احيانًا عن نقد الكلام والتنبه لما فيهِ من العوار وليس في النثر شيء من ذلك ولكن كل عيب فيه يكون باديًا لا يسترهُ ساتر ولا تتهيأ عنهُ معذرةٌ لعاذر . ويشهد الله انا كنا نودّ للمؤلف لو لم يُجرِ بهذا التأليف قلمًا فان الرجل معروفٌ بالشعر من الطبقة العالية مشهودٌ لهُ فيهِ بانهُ من الطراز الاول وحقيقٌ بمن بلغ في امرٍ من الامور منزلةً يكون فيها من رؤسآء اربابهِ ان لا يتصدى للدخول في فئةٍ ينزل فيها عن رتبتهِ ويُعدّ بينهم آخرًا فان اهمال بعض الامر لا عيب فيهِ اذ لا يتعين على المرء الاشتغال بالامور كلها ولكن العيب كل العيب على من انتحل امرًا وقصّر فيهِ .   ومن رشيق نظامهِ في هذه الرواية وانما نعني الصناعة اللفظية قولهُ

انا في تطلابهِ وهو لديَّ   مطلبٌ مرٌّ ولم يلوِ عليَّ
قد تركت الهند اطويها لهُ   وهو يطويها وما يدري اليَّ
والتقينا ما خطا لي خطوةً   لا ولم انقـل اليهِ قَدَمَيَّ
يا لملكٍ راح عني نائيًا   كان لو فتشتُ عنهُ في يديَّ

وقولهُ من ابياتٍ عن لسان عذرآء الهند تخاطب محبوبها

أذاكرٌ انت ام نسيت لنا   اذ نحن طفلانِ والهوى طفلُ
اذ تعجب الهند والديار بنـا   ويعجب النـاظرون والاهلُ

انا في صدر البيت الاول متعلقة بذاكر — ومنها

ما نحن قلنا فالحبّ قائلهُ   وما فعلنا فللهوى الفعلُ
وان نقلنـا لبقعةٍ قدمًا   فللهوى لا البقعة النقلُ

وهو كلامٌ في غاية الرقة والانسجام الاّ أن البيت الاخير مختلف الوزن من بحرين لان الشطر الاول من المنسرح ووزنهُ « مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن » وهو بحر سائر القصيدة والشطر الثاني من ثالث السريع ووزنهُ « مستفعلن مستفعلن فعْلان » ووقوع هذا الخلل البيّن من مثل هذا الشاعر مما يصعب تصوُّرهُ ولذلك لم نشكّ لاول وهلةٍ أنهُ من غلط الطبع ولا سيما مع امكان تصحيح الشطر الثاني بأدنى تغيير وهو أن يقال في مكان البقعة « للبقعة » فيستقيم الوزن ولكننا لم نلبث أن رأيناهُ يقول في البيت الذي يليهِ

فلا تكن يا أميرُ ناسيَنا   فنحن ما ننسى وما نسلو

وفيهِ نفس الخلل الذي في البيت المتقدم ولا يتأتى في هذا ما تأتى في ذاك من احتمال غلط الطبع لانهُ لا يستقيم وزن العجز الاّ بعد تغيير كثير كأن يقال « نحنُ لم ننسكم ولم نسلُ » .   ثم قال وفيهِ ما في البيتين السابقين

تلك سمآء الهند شاهدةٌ   وأرضها والجبال والسهلُ

غير انهُ خالف هنا بين الشطرين فجعل الاول من السريع والثاني من المنسرح وهذا مع ما عُرِف بهِ الناظم من طول الباع في صناعة الشعر والانطباع عليهِ من اعجب العجب . ولعلّ عذرهُ فيهِ انهُ كان قليل الركوب لهذا البحر لقلة شيوعهِ في الاستعمال مع ما في ضبط اوزانهِ من الصعوبة لتباين صُوَر اجزآئهِ واختلاف قوالبها حتى كأن الشطر برمّتهِ قطعةٌ واحدة بخلاف غيرهِ من الابحر التي ترى اجزآءها متناسقةً على رصفٍ متماثل واوزان مكررة كاجزآء الكامل والبسيط فانها تأتي متّزنةً من غير تكلف ولا تعمُّل لقصر الصور المتكررة فيها وقرب بعضها من بعض والله اعلم

شوقى

أو صداقة أربعين سنة

بقلم امير البيان

الأمير شكيب أرسلان

سبق نشر جانب من هذا الكتاب فى جريدة الجهاد ولكن أعيد النظر عليه وتمثل فى هذه الطبعة تاماً منقحاً

طبع بمطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه

١٣٥٥ — ١٩٣٦

رد المؤلف على اليازجى

فى الدفاع عن شوقى

ليس تحت يدى الآن العدد الذى فيه انتقاد اليازجى لرواية «عذراء الهند» ولو كان تحت يدى لأثبت هذا الانتقاد برمته وقابلته بردى انا عن شوقى . على أن القارئ قد يعلم من الرد أساس الاعتراض فجوابى فيه الأخذ والرد معه ولهذا ننشره نقلا عن جريدة الاهرام (عددها ٦٠٣٢) المؤرخ فى يوم الثلاثاء ٢٥ يناير سنة ١٨٩٨ وفق ٣ رمضان سنة ١٣١٥ أى ان هذا الرد مضى عليه أكثر من سبع وثلاثين سنة:

لعل للعذراء عذرا

أجل العلماء عن أن يقال ليس لهم صداقة وانما يقال : ان ليس لهم صداقة على العلم ولا مشايعة على الحكمة ولا تسامح فى الحقائق، وانهم لا يرعون فى الحق خليلا ولا يرضون من أمانة العلم بدلا قليلا ، ولا سيما فى هذا العصر الذى اذا انتسب الى خاصة تغلب عليه كانت الانتقاد أو اتصف بمزية تفضل سائر المزايا فهى التحقيق

ولذلك لا ينبغى أن يحمل انتقاد (البيان) رواية (عذراء الهند) للشاعر المفلق احمد بك شوقى إلا محمل البحث الأدبى الصرف وأن لا يحسب إلا من قبيل توفية النقد حقه والقيام بواجب الخدمة العلمية ونعم الغرض هذا وحبذا القصد . وبناء على قاعدة البيان وتشبهاً به والتشبه بمثله فلاح أتطفل بابداء بعض خواطر خطرت لى بين هذه المآخذ التى أخذها البيان على عذراء الهند، بقدر ما طال الفكر ووسع اللحظ، مائلا فى بعضها الى تصويب رأى البيان وفى البعض الآخر الى تأييد نص الرواية وتاركا الحكم فى ترجيح الآراء الى أهل الفضل وأرباب الدراية فان كنت أصبت المرمى فى بعض ما رأيت فقد تصاب الرمايا ولولم تسدد السواعد ، وان كنت واقعاً فى الوهم وظهر الحق فى جانب سواى فليس بثقيل الاقرار لمثل شوقى بك وليس بمغلوب من غلبه الشيخ !

أما اعتراض البيان على الاهداء ، فى مقام تقديم الرواية الى الجناب الخديوى فهو من التعمية بحيث لم أفهم وجهه جليا، وانما استدللت على أن المقصود عدم مناسبة اتحاف الجناب العالى برواية موضوعة فيما هى موضوعة فيه . وقد يعتذر ناسج الرواية بأن ليس ثمة ما يمنع تقديم كتاب يتصل بتاريخ مصر القديم الى عزيز مصر الآن فلكل من المعترض والمعترض عليه وجهة

وأما أخذه على (الكاتب وما كتب غراس نمائك وجنى ظلك ومائك) بأنه لا يصح الا من تلميذ لأستاذه ولا يصح من مربوب لولى نعمته وأنه لا يمكن أن يكون ما كتبه من غراس الامير وأى علاقة بين النماء والانشاء ؟

فقد استغربته جداً من البيان على سعة اطلاع المعترض وطول باعه ورسوخه فى آداب العرب وكونه قد طالع ولا شك من هذا المعنى شيئاً كثيراً

وان مثله لا يخفى عليه أن الكتاب والشعراء طالما تكلموا فى معنى أن انعام الممدوح هو مصدر فصاحة المادح ، وأن در القول مستنبط من بحر الجود

وقالوا أيضاً : ان اللهى تفتتح اللها ، وأظن انا نستغنى فى مقام كهذا عن التعزيز بالشواهد المستفيضة فى النظم والنثر خصوصا لمن كان يحفظ ديوان المتنبى وقد شرحه وهو غير خال من هذه المعانى. فكيف لا يجوز لعمرى لشاعر الخديوى أن يقول لمولاه وولى نعمته : انى أنا وما أكتب غراس نمائك وأى غرابة فيه ؟ بل أى غبار عليه ؟

وأما قوله : (وجنى ظلك ومائك) فلا أنكر أنها بالشعر أليق منها بالنثر لكنها قد تتمشى مع العبارة الأولى ولا لزوم لخرطها فيما لا يجوز والذهاب لأجل توجيه الاعتراض الى بعيد من قبيل أن الظل لا يكون سببا للجنى وأن الغراس فى الظل لا يثمر وأنت تعلم أنه لا غراس بلا ظل وأن الظل غير مانع من الجنى

وليس من الضرورى فى سجعة كهذه استيفاء جميع العناصر التى تخرج الثمر وذكر الحرارة والرطوبة والكربون والهيدروجين فضلاً عن كون الظل هنا مأخوذاً بالمعنى المجازى والعبارة كلها مجازية والمجاز هو أصل وضع البيان

وأين نذهب مع ظل الله وظل الأمن وظل العدل وظلال مجردة كثيرة ممتدة فى الكلام العربى ليس لما تضاف اليه أدنى حجم

وأما غموض قوله : (فاذا وفق ليرفع اليك عملا فقد أسند أضالك فى الفضل إلى أسمائك) فلا أجادل فيه فان غموضه واضح لكنى أقول : ان شوقى بك غالب عليه الشعر فيحسب نفسه وهو فى النثر أنه فى النظم بل هو يحكى المتنبى أحيانا فى عدم وضوح معانيه لأول وهلة فلا يفهم القارئ بعض جمله إلا بعد التأمل بل التمعل

وأما اعتراض (البيان) على (أحب اخوته الكثيرين الى الأمم) بأنه من التراكيب التى منعها أهل العربية حسبما نص على ذلك الحريرى فى درة الغواص وأن رد الخفاجى عليه لا يسلم من الرد فأقول فيه : ان الرد على الخفاجى لا يسلم من الرد أيضا . وهو قد أورد فى مقام الدفاع عن جواز هذا التركيب ما يستحق النظر وانه وان لم يكن هنا مقام استيفاء تعليلات كهذه فلا بأس بايراد بعضها كقولهم : ان أفعل التفضيل قد يخلع عنه ما امتاز عن الصفات ويتجرد للمعنى الوصفى .

وكقولهم : انه قد يكون للدلالة على زيادة مطلقة لا مقيدة نحو قولهم : يوسف أحسن اخوته . وكما قالوا ان أفضل اخوته بمعنى أفضل الاخوة على حد قوله تعالى : (يتلونه حق تلاوته) أى حق التلاوة . وأنشدوا قول عبد الرحمن العتبى :

يا خير اخوانه وأعطفهم ... عليهم راضيا وغضبانا

وناهيك ان نحويا كابن خالويه أجاز هذه العبارة ولا نظن أديباً مثل شوقى بك قد رأينا ما رأينا له من الآثار الدالة على سعة اطلاعه فى العربية يقدم على هذا الاستعمال الا وهو يرى رأى الذين أجازوه ويستحيل أن يكون مثله لم يمر بهذه الاعتراضات وردها .

وأخذ البيان على قوله : (وأمتنهم اعلاقا فى القلوب) وذلك بأن الاعلاق جمع علق بالكسر وهو الشىء النفيس وان حقها أن تكون علائق . وقد استغربنا وايم الله صدور ذلك عن لغوى ثقة مثل الشيخ . والاعلاق تأتى جمعا لغير العلق بالكسر فتأتى جمعا للعلق بالتحريك .

والعلق يأتي بمعنى البكرة وأداتها

وبمعنى الحبل العلق بالبكرة

وبمعنى الرشاء مطلقا وأنشد له فى لسان العرب : عيونها خزر لصوت الاعلاق

وأظن ان فى هذه الألفاظ كلها من معنى العلاقة والتعليق ما يسوغ لشوقى أن يقرنها بالمتانة فى معنى ارتباط القلوب .

وأما كون (أجنبهم بأزمة الرأى العام) من المواضعات الافرنجية درجت عليها الجرائد فى هذه الأيام وليس كل ما تأتى به يجوز اتباعه ، فلنشرح هذه الجملة :

أما (جذب الزمام) بنفسه فلا يجادلنا البيان بأنه عربى مبين

فلم يبق الا عبارة (الرأى العام) وهى مترجمة عن لغات الافرنج لشيوع هذه العبارة عندهم وعدم وجود ما يسد مسدها عندنا بالتمام ولننظر ماذا يوجد فيها من المخل بالفصاحة :

أما الرأى فهو الرأى لا ريب فيه .

وأما اتصافه بالعام فهو كاتصاف البلاء مثلا بالعام فيقال : بلاء عام وبلاء شامل

ويقال : أمر عمم ويفسره أهل اللغة بأنه تام عام .

ويقول شاعر الجاهلية :

يا ليت شعرى عنك والأمر عمم ما فعل اليوم أويس بالغنم

فان كان يقال : أمر عمم فلماذا لا يقال : رأى عام وأى اثم فيها ؟

وقولك بمعناها (أهواء النفوس) لا يؤدى حقيقة المقصود من قولهم (الرأى العام)

ومن العجب أن يعترض على مثلها البيان . وهو الذى يكتب فى (اللغة والعصر) ويدعو الى وجوب الوضع قضاء لحاجة العصر ووفاء بالمعانى الجديدة التى لم تكن عند العرب . على مخالفة رأيه هذا لما عليه جمهور أهل اللغة من أن اللغة سماعية لا قياسية فكيف يعترض بعدها على (الرأى العام) ؟ وليس فيها خروج عن المألوف ولا وضع جديد ولا صوغ ولا نحت .

وأنت لو طالعت الكتب العربية، خصوصا كتب العلم والحكمة، لم تجدها خالية من استعمالات كثيرة تساقطت والله أعلم ـ الى العرب من لغة اليونان والفرس أيام ترجمة كتبهم لعهد العباسيين. فالعربى القديم لم يسلم من هذه المواضعات فما ظنك بالعربى الحديث وقد أغارت عليه المعانى الأعجمية من كل جهة حتى اختلط الحابل بالنابل .

حتى ان (البيان) نفسه على نقاء لغته لا يسلم منها حين يقول فى العدد الأخير الذى صدر فيه الانتقاد (رزئ العالم الأدبى) فهى عبارة عصرية محضة مترجمة بالحرف من الافرنجية . وليست من أساليب امرئ القيس ولا الأعشى ولا من تراكيب الامام على ولا المخضرمين بل ليست من المولد وانما هى من أوضاع الجرائد السيارة

ومثلها استعمال (البيان) مثلا (تنازع البقاء) عصرية محضة، وتعابير كثيرة ليس هنا محل سردها

أما قول شوقى بك : (مدين لنصحها الثمين) فليس بمعذور فيه عذره فى (الرأى العام) التى جرت مجرى الأعلام

غير أنى عجبت جداً من أخى شوقى كيف لامنى على مثلها أيام اجتماعنا بباريز[1] ثم عاد هو الى استعمالها حال كونى أنا تركتها بالمرة اكراما للعربية ولخاطره . فماذا طرأ عليه حتى صار يأتى الآن ما كان ينهى عنه ؟

وأما (باحوا بسر المأمورية) فلا يمكن لى أن أعد المأمورية مما لا يصح استعماله والنسبة الى الأسماء من صفة وموصوف اذا لحقتها التاء تفيد المصدرية فيقال : عجبت من حجرية هذا أى من صلابته

وقالوا كثيراً : الفاعلية والمفعولية والشاعرية وهلم جرا

وأما استعمال شوقى بك البرهة بمعنى هنيهة فهو استرسال الى اصطلاح العامة أو عدم تحقيق

ومثله الصدفة بمعنى المصادفة فقد غلب استعمال الناس لها وهم لا يعلمون أنها عامية

أوما استعمال (العائلة) بمعنى الأسرة فهو وارد وتخطئة البيان له مع قوله : كأنها تصحيح قول العامة (عيلة) وكلتاهما لا تأتى بهذا المعنى انما يقال عيال الرجل وعيله بالتشديد فهذا فيه نظر وهو من الحريرى فى درة الغواص وقد تعقبوه بما اظهر خطأه ، وروى من الحديث (أغانين العيلة واناوليهم) وفسروه بالعيال والأرجح ان يكون أطلق على أسرة الرجل العيلة التى هى الفقر لكونهم سبب الفقر كما قيل : قلة العيال احد اليسارين

هذا ويجوز ان تكون عائلة بمعنى معولة وليست هذه بأول مرة ورد فيها فاعل بمعنى مفعول فقد قالوا : ساحل بمعنى مسحول . سحله ماء البحر وهلم جرا

وأما (العوادس) فالحق فيها مع البيان الا أن تكون غلطة طبع

نصل الى قول شوقى بك فى التاريخ المصرى (ان الحقيقة معه لا يستقر بها خبر فهى عين تارة وأثر تموت بحجر وتحيى بحجر)

أقول : هذه عبارة شبيهة بالشعر لكنها من أبلغ ما قرأت فى الكلام العربى وأنا أسف ان يكون البيان تعمد مثلها فى الانتقاد

ومعناها ظاهر اذ لا يخفى ان التاريخ المصري القديم مبنى على الآثار الحجرية والكتابات الهيروغليفية وان معظم معول المؤرخين لأعصر الفراعنة هو على هذه الحجارة لفقدم القرطاس فيه فبينما يتقرر عند المؤرخين شىء يظنونه الحقيقة الأخيرة بما يطلعون على كتابة فى حجر أو نقش على عمود اذ انكشف لديهم حجر آخر كان مدفوناً جاء فيه مالا ينطبق على الأول أو ما فيه زيادة عليه فتغيرت تلك الحقيقة وانقلب ذلك التاريخ

ولهذا كان ينكشف منه كل يوم شيء جديد وصح أن يقال : ان حجراً من هذه الحجارة يحيي لقديم مصر تاريخاً وان حجراً يميته ولا أرى هذه الجملة فى شىء من الطلاسم والرقى كما قال البيان وأعتقد انها لا تشكل على أحد فاما ان كان أغاظ البيان حذفه احدى التارتين من قوله : (فهى عين تارة وأثر) فالخطب يسير ولا بأس به لأجل الايجاز ورشاقة الجملة مع قيام الدليل على التارة المحذوفة

وأما اعتراض (ما عساى ناولتك مما فات التفاتى قدره) فأوافق البيان فيه من جهة التعمية على أن قوله : عساى ناولتك يتضمن معنى لعلى ناولتك فقد حكى الأزهرى عن الليث ان عسى تجري مجرى لعل

وأما قوله : (مرتين لا متتاليتين ولا متعاقبتين) فهو غامض أيضا

وأما (تتلاشى متوارية وتتوارى متلاشية) فهو جائز

وأما عبارة (حوار الماء والتيار) فلم أعلم ماذا سبقها وما هو المراد منها. ولكنها على كل حال مبهمة. وأما جملة (كان الفصل نيلا خفيفا ثقيلا جفيفا بليلا) الى آخر ما ذكر فهى بالشعر أليق منها بالنثر

وأما (فرغت الزجاجات ولم يفرغ من الشراب) فالمعنى فيه ظاهر . وهو أنه لا يفرغ من طلب الشرب . أما قوله (تركه شيئا ليس بالحى) فلا أعلم ماذا تقدمه وماذا تأخر عنه . لأنى لم أظفر بالرواية مجموعة وما هو منثور منها فى الجريدة لم يحفظ عندى وانما أقول : انه ان كان ما بعد ليس بالحى قوله : ولا الميت فهو مقبول والا فلا .

وأما (أجهد أذنيه) فان كانت بغير معنى أتعب سمعيه فلا تأتى

غير أن قوله (أخذ النوم يطمئن بمقاعده من الاجفان) فضلا عن كونه ليس محلا للاعتراض فهو كلام شعرى بديع .

وأما (ارتجال النظر) فهو غريب ومثله ارتجال النور ولا مسوغ لذلك . فان كان بعض فحول البلاغة من كتاب الافرنج وشعرائهم مثل بوسويه وهوجو مثلا قيل عنهم انهم كانوا يرتجلون الالفاظ لمعانيهم ويسخرون اللغة لمقصودهم وكان الناس لا يكبرون عليهم هذا الأمر بما بهرهم من فصاحتهم وبلاغتهم فلم يكونوا يأتون ما أتى من هذا القبيل عند وجود المناسبة بين اللفظ والمعنى . وأى مناسبة هنا ؟

أما (الفكاك) الذى أخذ على استعماله البيان فى قوله (مانع للفكاك) فيقصد به الحركة والانطلاق من قولهم كل شىء أطلقته فقد فككته ويؤيد ذلك تأكيده بقوله : (مفقد للحراك)

وأما (الشراك) فلا يأتى بمعنى حبائل الصائد وإنما هى الشرك حسبما قرر البيان

وأما (غير قادر الشيب) فلم أفهمه جيدا .

وأما قوله : (ثم تواكل الثلاثة بالباب فلم يزالوا به حتى كسروه) فأظن أن المقصود توكل بدون ألف وأن الألف زائدة من غلط الطبع . وان أديبا راسخا مثل شوقى بك لا يخفى عليه مثل هذا. وغلط الطبع يقع كثيرا حتى فى نفس البيان

---

(١) كان ورد فى مقالة لى جملة « أنا مديون بهذا الفضل له » أو نحوها وكنا فى باريز يوم اجتمعنا سنة ١٨٩٢ فقال لى شوقى : هذا أسلوب الترجمة فلتبلى تركه .

مع كثرة مراجعات الشيخ فى تصحيح المسودات، ألا ترى أنه ورد فيه هذه المرة (بحيث كان كل منها ضاربا ومضروبا) بدل كل منهما.

ثم انتقد البيان بعض أبيات الرواية من جهة الوزن واستغرب وقوع الناظم فى مثله مع ماهو معروف به من طول الباع فى صناعة الشعر. ولا بد من تصويب قول البيان فى انتقاده هذا من الوجه العروضى إلا أنه لا ينكر أن مثل ذلك وقع أيضا للشعراء حتى الفحول منهم وانه مما لا يقدح فى شاعرية شوقى بك لان الشعر غير الوزن وكل منا يحفظ (وقل أنا وزان وما أنا شاعر) على أن الظاهر من شوقى بك أنه قليل الاحتفال بهذه الصور الظاهرة بل نراه قد يتحدى الافرنج فى شعره فلا يبالى مثلا بأمر القوافى التى يكررها كثيرا بالمعنى الواحد كما لاحظته فى همزيته الشهيرة ولا يعبأ بتجوزات أخرى أعرفها له وأخشى أن يتمادى به احتقار القيود الشعرية الى أن ينظم أخيرا بدون قافية نظير شعراء الانكليز

وانى لاعذره عند النظم حينما يكون خاليا به شيطان الشعر مستغرقا فى التأمل غائصا فى أبحر التخيل فى عدم اسفافه الى تفعيل المنسرح والسريع وتقطيع كل بيت بل كل شطر مما ينظم.

ولكنى أنصحه باجتناب هذه الابحر التى فى ركوبها خطر الوقوع ولو كان عالماً فى العروض مثل الشيخ، والله يعلم أنى ما نظمت عليها شيئا أرويه ولى ندحة فى الطويل والكامل وأشباههما عن هذه الاوزان العرجاء وغنى بركوب تلك الابحر الواسعة عن هذه الخلج العوجاء.

هذا ما عن لى ايراده من محاكمة هذين الفاضلين لا أقصد به تهضم جانب أحد منهما ولا الاستطالة على أحد فانى أول من أقر بعجزه ولى من مودة كل منهما ما يكفل لى تصحيح دعواى هذه.

وبالجملة فلا أبرئ البيان من التشديد فى مؤاخذة شوقى بك والتحجير فى الواسع كما لا أبرئ شاعرنا الشهير من النزوع الى أبعد مذاهب الشعر أحيانا فى كتاباته ومن تسلط التأمل على مخيلته الى حد الذهول الذى يحمله أن يقع فى فرطات منشؤها السهو وأن يقول مثلا فى بائية الحرب:

تنام خطوب الملك ان ظل ساهراً ... وان هو نام استيقظت تتألب

اذ كيف يظل ساهراً والسهر انما يكون فى الليل ولا حاجة هنا للمجاز. اذ يمكننا أن نقول: بات ساهراً فلا جرم أن مثل هذا سهو صريح أدى اليه ذلك الذهول[1]

ومع هذا فلا يحزن أخى شوقى انتقاد البيان ولا غيره فليس فى انتقاد مايكفر باهر حسناته ويخفض من مقامه المنفرد فى الشعر.

وليقل القائل ما شاء فلن يزال أحمد شوقى بلبل مصر وصناجة العصر. (شكيب)

---

(١) كان شوقى بعد أن تفارقنا فى باريز يكاتبنى ويرد على كل كتبى الى أن انقطع أخيراً عن الاجابة من دون سبب فانقطعت أنا أيضاً عن مكاتبته وما زلت منقطعاً الى أن جاءنى منه ألوكة يقول لى فيها: ما قصرت فى جوابك لسبب وانما هو الذهول الذى لا أعلم منه نفسى. فأنا أعرض له هنا بالذهول الذى اعتذر به.

﴿ تذييل ﴾

(على الجزء السادس عشر من البيان)

﴿ الامير شكيب ارسلان ورواية عذرآء الهند ﴾

وردت علينا عدة مقالات في الردّ على ما نشرهُ الامير شكيب ارسلان دفاعاً عن رواية عذرآء الهند لصاحبها احمد شوقي بك مما عدل فيهِ الى المماطلة والمماحكة والتمويه بما لا يفيد علماً ولا يدفع اعتراضاً وهو مجالٌ لا نحبّ التفرّغ لهُ لما فيهِ من ابرام المطالع بما لا فائدة منهُ واضاعة الزمن على غير طائل . وقد علم القرآء ان ما نتوخاهُ احياناً من الايمآء الى بعض ما نراهُ من الهنوات فيما نقف عليهِ من الكتب المنسوبة الى خاصة الكتّاب والادبآء انما نفعلهُ بقصد الارشاد الى وجوه الصواب والتنبيه الى مواقف العثار لا بقصد العدآء او التشفي ولا طلباً للمناقشة والجدال على ما توهمهُ الامير ورأيناهُ يعرّض فيهِ بذكر الغالب والمغلوب مما لم يخطر لنا قط ببال ولا جرى في خلدنا ان نتعرض لمنازلتهِ او منازلة غيرهِ . ولذلك طوينا تلك الردود مع الشكر لاربابها ونحن على يقين من ان كلام الامير لم يصب من اعتداد اولي العلم موضعاً ولم يقيموا لهُ وزناً لانهُ لم يشتمل الاَّ على السفاسف والترّهات فضلاً عما يُستشفّ من ورآئهِ من حب التشفي لامرٍ لم يغب عن اذهانهم لقرب العهد بهِ . وفي اثنآء ذلك صدر الجزء السادس عشر من البيان وفي آخر بعض النسخ منهُ ملحق لاحد رجال الدين في احكام انتخاب البطاركة افردناهُ بنفسهِ لخروجهِ عن اغراض المجلة وليمكن فصلهُ عنها اذا أُريد ذلك فلما انتهى هذا الجزء الى بيروت ووقف فاحص البريد على الملحق توهم انهُ يدعو الى ثورةٍ في البلاد فقضى بوجوب الحجر عليهِ ومنع تسليمهِ الى المشتركين واتصل الامر ببعض الوجهآء من اهل الخير وذوي الغيرة على الآثار العلمية فسعوا في ازالة هذا الوهم او سلخ الملحق عن الجزء وتسليمهِ الى اربابهِ ولكن اهل الفساد الذين لا يخلو منهم موضعٌ وقفوا سدًّا في وجه الامر وتلونت مساعيهم لقطع كل وسيلةٍ في الافراج عنهُ حتى افضوا بالمسئلة الى طورٍ من المزق ولطخوا الجزء كلهُ بهذه الجريمة في زعمهم بدعوى ان بين الجزء والملحق اتصالاً بالخيط . . . . وانتهى الينا من غير واحد من افاضل اخواننا هناك ان في طليعة الساعين بهذه المفاسد الامير شكيب ارسلان وقد دبّ الى جماعةٍ من ارباب الحرفة والنفوذ وسعى بهم بين ايدي اولي الامر في تأكيد الحجر كيدًا وتشفياً ودفعاً للفضيحة عن نفسهِ لانهُ توهم ان هذا الجزء يتضمن الردّ على ما هذر بهِ في الاهرام مما تقدمت الاشارة اليهِ . فليبشر الامير انهُ قد نبّه منا غير غافل وأذكر غير ناس وقد ابدلنا الملحق المذكور بهذا الذيل ننشر فيهِ احدى المقالات المشار اليها من قلم احد فتياننا النجبآء ولهُ بعد ذلك منا ما يسرّهُ ان شآء الله وهذا نصّ المقالة المذكورة

قد وقفت على المقالة التي نشرها الامير شكيب ارسلان في احد اعداد الاهرام تحت عنوان « لعلّ للعذرآء عذرًا » زعم ان يرد بها على البيان فيما انتقد بهِ رواية عذرآء الهند لمؤلفها احمد شوقي بك فوقعت عندي وعند كل من اطلع عليها في اقصى مكان من الغرابة لاقدام الامير على مثل هذا الموقف الحرج وتهافتهِ على مواطن الخزي والفشل ولا سيما بعد ما اشتهر من عهدٍ قريب ما كان من عاقبتهِ في هذا المجال وما عاد بهِ من السخرية والهوان مما لم يرضَ الاَّ ان يزيد في طينتهِ بلة حتى لا يبقى كبيرٌ ولا صغير ولا قريبٌ ولا بعيد الاَّ يتحدث بتهوُّرهِ وفشلهِ ويكون على بيّنةٍ من مبلغ علمهِ وعقلهِ . وقد علم كل من وقف على كلامهِ في هذا الردّ انهُ ينقسم الى ثلاثة اقسام احدها المماحكة على غير طائل ومحاولة ستر الحقيقة تحت براقع السفسطة والتمويه . والثاني سرد كلامٍ لا معنى لهُ ولا محصول سوى القمقمة والتخليط بكثرة النقل في غير محلهِ لايهام من لا يعلم ان هناك علماً باهرًا واطلاعاً زاخرًا . والثالث وهو اهمها ولعل السرّ

فيه الاعتراف لجانب كبير من مآخذ البيان بانهُ حقٌّ لا ريب فيهِ بل التجاوز احيانًا الى تغليط صاحب الرواية فيما هو خارج عن الرواية وهذا كما تراهُ لا ينطبق على عنوان مقالتهِ المذكور وما يوهمهُ في بادي الرأي من انهُ ينوسي الانتصار لهُ والنضح عنهُ. فاذا تأملت هذه الجهات كلها ايقنت ان الامير لم يقصد الاّ المكيدة لصديقهِ شوقي بك وتوسيع الخرق عليهِ والتسبب في اذاعة هفواتهِ وتكرار الحديث في سقطاتهِ حتى يصيبهُ من ذلك ما اصاب الامير في امر الدرة اليتيمة مما لا يزال حديثهُ دائرًا على الالسنة الى هذا اليوم . والذي يظهر لي بعد ذلك كلهِ ان الامير يطوي لصاحبهِ غلاًّ كما يطوي لصاحب البيان فهو يقصد بمكرهِ الدقيق وحكمتهِ الخفية ان يتشفى من الفريقين في وقت واحد فكمن لاحدهما ورآء ستار البحث الادبي وللآخر ورآء ستار دعوى الحب والتشيع . على ان شوقي بك لو علم ان الردّ مساغًا اوكان ممن يؤثر المغالطة والمكابرة في الحقائق لما احتاج ان يستعير قلم الامير ويستعين بمثل كلامهِ في هذا الردّ الذي لا يُعدّ الاّ ضربًا من الشماتة بهِ والاعتدآء عليه . وبعدُ فما للامير وعذرآء الهند يحاول الدفاع عنها فيما لا تعود عليهِ منهُ تَبِعة ولا تلزمهُ فيهِ غضاضة وثَمَّ عذرآء اخرى هي اولى بحميّتهِ ودفاعهِ عنها باقلامهِ الطويلة ألا وهي عذرآء لبنان التي تُعرَض هذه الايام في احدى الجرائد السيّارة تسافر بها في البر والبحر وتترامى بها ما بين شرقي اوستراليا وغربي اميركا وهي ماطلة اللثام ممزّقة الخدر مخدّشة الجبين والصدر على كونها اقرب منهُ مكانًا واعلق بهِ نسبًا واوجب عليهِ حرمةً وأدعى لهُ الى الأنفة والغيرة فما بالهُ : كما بين ايدي العابثين ولم يبالِ بما يرى من تشهيرها وتشويرها وانصرف بحماستهِ وعزّة نفسهِ الكبيرة الى الدفاع عن عذرآء الهند وهي عنهُ في ذلك كلهِ بمسافةٍ ليست باقلّ مما بين لبنان والهند

وبعد هذا وذاك فلو كان الامير من اهل المقام الذي اقتحمهُ لكان في تعرّضهِ لهُ ما يحتمل المعذرة والاغضآء ولكن كل احدٍ يعلم انهُ من صيارفة اللفظ وانهُ انما يحسن تلفيق كلماتٍ يعرّبها عن الجرائد السياسية فيأتي بها عربية الحروف كردية الالفاظ وما علمنا قطّ ان لهُ الماماً باللغة ولا غيرها من علوم الادب ولا انهُ وطئ عتبة اهل التحقيق في شيء مما يسمى علماً افليس من الغريب بعد هذا ان نرى مثلهُ يتعرّض لنقد الكلام والتمييز بين صحيحهِ وفاسدهِ وهو لا تكاد تخلو لهُ عبارة عن غلطةٍ او ركاكة ثم لا يرضى حتى ينصب نفسهُ حَكَماً ليحاكم مثل البيان

هذا ولما كنت اعلم أن صاحب البيان لا يتنازل للردّ على تلك السفاسف ولا يحطب مثل هذا الكاتب في حبلهِ دفعتني الحميّة ان انتدب للردّ عليهِ لا دفاعاً عن البيان فانهُ في غنى عن ذلك ولكن غيرةً على الحقائق العلمية ان تبرقع بمثل تلك الخزعبلات وحرصاً على الاذهان الضعيفة ان تضلّل بتلك الترّهات وردعاً لهذا المدّعي وامثالهِ عن التطاول الى ما ليسوا من اهلهِ اذكر ذلك بقدر ما يتسق من الاختصار واحصر كلامي فيما هو من الغرض العلمي دون ما تورك بهِ من التقعرات التي لا فائدة من الرد عليها اذ لو اردت ان اتتبع كلامهُ جملةً جملةً وابين ما فيهِ من الزيف والشطط لطال بي المجال الى ما يورث الملال

فهلمّ الآن يا سيدي الامير نحاكمك فيما جعلت نفسك حَكَماً فيهِ فان وجدناك مصيباً اكتفينا بتحذيرك من العود الى مثل هذا التطفل لئلا يصادفك فيهِ ما يردك عنهُ فشلاً والاّ انزلناك من مقام الحكم وحكمنا عليك

فقد بدأت احتجاجك بالكلام على اهدآء الرواية فذكرت انك لم تفهم المراد من انكار البيان اهدآءها الى المقام الخديوي وهو عجيبٌ من مثلك وانت عليم اللغة وفيلسوفها والكلام هناك اوضح من النهار في عين البصير الاّ انك لم تلبث ان فسّرت كلامهُ بما دلّ على انك فهمتهُ فكفيتنا مؤونة التطويل ثم قلت وقد يعتذر ناسج الرواية بان ليس ثمة ما يمنع تقديم كتابٍ يتصل بتاريخ مصر القديم الى عزيز مصر الآن وهو نفس العذر الذي اعتذرهُ البيان عن المؤلف وان لم يعدّهُ عذرًا مقبولاً نسختهُ عنهُ ولكن بعد ان كسوتهُ حلةً من ركاكة لفظك وادّعيت انهُ من مقولك

ثم حاولت الاعتذار عن قولهِ الكاتب وما كتب غراس نعمآئك فتفلسفت هناك ما طاب لك ثم كانت نتيجة حكمك ان قولهُ هذا مثل ما طالما تكلم به الشعرآء والكتاب في معنى ان انعام الممدوح هو مصدر فصاحة المادح . قلنا اجل ايها الامير لعلنا رأينا ذلك مرةً لكن كان يجب عليك قبل هذا القول ان تميز بين مدح المادح وقصَص المؤرّخ ويا ليت شعري هل كانت هذه الرواية خطبةً او قصيدةً عدّد فيها المؤلف المناقب الخديوية حتى يقال ان نعمة الممدوح كانت تملي على الكاتب عبارات المدح والشكر ام كانت سرد حوادث قديمة لا علاقة لها بالمُهدَى اليهِ ولا ذكر لهُ فيها

ثم انتقلت الى قولهِ وجنى ظلك ومآثك فكان احتجاجك عن هذا القول انهُ لا غراس بلا ظل وان الظل غير مانعٍ من الجنى : هذا لفظك بنصّهِ الشائق وفيهِ دليلٌ على دقة فهمك وقوّة بصيرتك في ادراك المعاني ألا ترى انك جعلت الظلّ للغراس لا للمُهدَى اليهِ مع ان المؤلف يقول وجنى ظلك باضافة الظلّ الى ضمير المخاطب فهل كان يخاطب الغراس بهذا القول ام يخاطب المُهدَى اليهِ ومن كان هذا مبلغ فهمهِ مع هذه الصراحة فلا عجب ان يكون كل صوابٍ عندهُ خطأً . ثم تحذلقت بعد ذلك بما لا يفي بهِ وصف فزدتنا علماً بانك تعلم العناصر التي يتغذى منها النبات فعدّدت من تلك العناصر الحرارة والرطوبة والكربون والهدروجين فما زدت على ان جعلت الحرارة عنصرًا لله درك ما اطول باعك في كل علم

وانتقلت بعد ذلك الى قولهِ فاذا وُفّق ليرفع اليك عملاً فقد اسند افعالك الى اسمائك فقلت انك لا تجادل في غموض هذا القول لكن اعتذرت بان المؤلف غالبٌ عليهِ الشعر فيحسب نفسهُ وهو في النثر انهُ في النظم فما زدت على ان اتهمت صاحبك بالصرع والذهول والسياحة في عالم الخيال فلله درك من مناضلٍ بصير

ثم افضيت الى الدفاع عن قولهِ احب اخوتهِ الكثيرين الى الامم فتقعرت بما لا مزيد عليهِ وزعمت ان تصحح اعتراض الخفاجي على الحريري في تخطئة هذا التعبير فلم تزد على ايراد قول الخفاجي نفسهِ مما لا نخالك فهمت شيئاً منهُ ولا يسعنا شرحهُ لك في هذا المقام غير اننا نفيدك بالاختصار ان افعل التفضيل قد يخرج عن وضعهِ الى معانٍ أُخر تختلف باختلاف مواقعهِ من الكلام منها انهُ قد يُخلع عنهُ معنى التفضيل ويراد بهِ مجرّد الوصف بمعنى ما اشتق منهُ كما في قول الشاعر

ان الذي سمك السمآء بنى لنا   بيتاً دعائمهُ اعزُّ واطولُ

فانهُ لا معنى للتفضيل هنا اذ لا يُقصَد التنظير بين دعائم البيت الذي بناهُ لهم وشيءٍ آخر هي اعزّ واطول منهُ ولو ذهبنا الى التفضيل لم نجد في البيت ما تنظّر بهِ تلك الدعائم الا السمآء فتأملهُ . ومنها ان يكون التفضيل غير مقيد بالمفضّل عليهِ المذكور في العبارة وقد مثلوا عليهِ بقولهم يوسف احسن اخوتهِ يريدون هو احسن الناس من بين اخوتهِ وعلى هذا يُحمل ما في البيت الذي اخترتهُ من منقولات الخفاجي وهو قول العتبيّ ياخير اخوانهِ واعطفهم وانت تحسبهُ مخرجاً آخر من مخارج افعل . وقد تمطقت بعد ذلك بقولك وحسبك ان نحويًا مثل ابن خالويه اجاز هذه العبارة وانت لا تعلم باي معنى اجازها ولو تبصرت ما هناك وكنت ممن يدرك سر كلامهِ لوجدتهُ غير خارج عما نقول والحاصل انك لو عرضت عبارة العذرآء على كل ما فُسّر بهِ افعل في قول الخفاجي وغيرهِ لم تجد لها تفسيرًا يمكن اخراجها عليهِ الاّ ان يكون افعل فيها بمعنى التفضيل المقيّد وعليهِ لا يأتي معنى العبارة الاّ فاسدًا طبقًا لما تقرر لك في نقد البيان

وما اضحكنا الاّ اعتذارك عن قولهِ وامتنهم اعلاقًا في القلوب حيث تمحلت ان الاعلاق هنا جمع علق بفتحتين بمعنى البكرة واداتها وبمعنى الحبل المعلق بالبكرة وبمعنى الرشآء اي حبل البئر ثم استشهدت على هذا الاخير بما انشدهُ في اللسان عيونها خزرٌ لصوت الأعلاق وانما هو شاهدٌ على المعنى الاول . فتأمل بربك هذا التخريج وتصور الحب في القلوب بصورة بكراتٍ قد نصبت اداتها في جوانب الاضلاع وعلّقت عليها الحبال معقودةً اطرافها بالدلآء وتلك البكر تصرّ صريرًا منكرًا حتى تخزّز من صوتها العيون تقبضاً واشمئزازًا . لعمري اننا لنترحم على عشاق العرب انهم لم يسبقوك الى هذا المعنى يذكرونهُ في اغزالهم ورقائق استعطافهم واذن لكان لهم ما يصطادون بهِ المحبوب قسرًا اذا سمع صرير تلك البكر خزرت عيناهُ دهشاً وخرّ من الذعر صريعاً

ولا يقصّر عن هذا احتجاجك عن الرأي العام حيث قلت اما الرأي فهو الرأي لا ريب فيهِ (ما شآء الله) ثم قلت اما اتصافهُ بالعام فهوكاتصاف البلآء بالعام (العياذ بالله) ثم خلطت بين العام والعم واطلت بما لا معنى لهُ من الشواهد على العم الى آخر ما تحذلقت بهِ مما لا حاجة اليهِ ولا هو في شيء من البحث الذي انت فيه وحاصل ما يُفهم من قولك اثبات ان كلًّا من الرأي والعام كلمة عربية. في جواب ماذا اوردت هذه الجمجمة كلها واين قيل لك ان شيئًا من هاتين اللفظتين غير عربي وهل يكفي لفصاحة العبارة ان تكون كلماتها واردة في كتب اللغة فاين صورة التركيب التي عليها مدار علم البيان بل اين منك علم البيان وبأي باصرةٍ ينظر اليهِ امثالك. ثم ماذا ترى لو قلنا لك في مكان الرأي العام الرأي الشامل والرأي الجامع او لو قلنا لك الرأي الكلي والرأي الجمهوري أليست هذه الالفاظ كلها عربيةً لا ريب فيها بل كأني بك تصحح كل ما سردتهُ لك ههنا لان اكثر كلامك من امثال هذه التراكيب التي لا تصحّ في قياس ولا يقبلها ذوق

ولقد أعجبني بعد ذلك ما اوردتهُ من الاعتذار عن قولهِ مدينٌ لنعمها الثمين حيث جزمت بانهُ غير معذور في هذا الاستعمال لانهُ كان قد نهاك عن مثلهِ ايام اجتماعكما في باريز حتى اذا اقلعتَ عنهُ اكرامًا للعربية ولخاطرهِ كما تقول عاد هو الى استعمالهِ. اصبت ايها الامير ان مثل هذا لمما يستحق عليهِ اشدّ اللوم فقد كان عليهِ اذا عزم ان يعود الى هذا الاستعمال ان يجملك على بيّنةٍ منهُ لا ان يدفعك عنهُ ثم يستبدّ بهِ دونك

ثم قلت واما باحوا بسر المأمورية فلا يمكن لي ان اعدّ المأمورية مما لا يصحّ استعمالهُ. قلتُ من موجبات الاسف ان ذلك لا يمكن لك فانهُ متى لم يمكن لك لم يمكن لاحد سواك لكن افدني عن قولك يمكن لي هل هو مما يصحّ استعمالهُ وما هذه اللام هنا واين رايت فعل الامكان يتعدى باللام الّا في كلام اضرابك من غلمان الصحافة. لا جرم ان من كان هذا مبلغهُ من معرفة اللغة لحقيقٌ بان يتحكم فيها اثباتًا ونفيًا ويتصدر في منصّة احكامها فيقول هذا يمكن لي وهذا لا يمكن لي

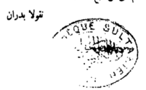
وانتهيت بعد هذا الى استعمال شوقي بك البرهة والصدفة فسلمت بانهُ مخطئٌ فيهما جوازٌ منهُ بانهما من الفاظ العامة وما كان هذا شرط دخولك في هذه المناقشة والتماسك للعذرآء عذرًا! فان كان هذا عذرها عندك فكيف يكون الذنب. ومثلهُ ما ذكرتهُ في استعمالهِ الهوادس بمعنى الهواجس فقلت الحق فيها مع البيان الا ان تكون غلطة طبع فزدت هنا على التحذلق رقاعة

ثم انتقلت الى استعمالهِ العائلة بمعنى الاسرة فختمت بانهُ وارد الآنك لم تفدنا اين ورد ولا في اي كتاب رأيتهُ ولكنك انصرفت عنهُ الى نقل كلام الخفاجي في العيلة وانها تجيء بمعنى العيال خلافًا لما ذهب اليهِ الحريري فاين هذا من ذاك. على ان كل مستند الخفاجي انما كان على عبارة الحديث تخافين العيلة وانا وليهم وقد نقلت هذا الحديث وقلت وفسروهُ بالعيال والصحيح ان الذي فسرهُ بذلك ابن الاثير وبين القولين فرقٌ لا يخفى على ذكآئك. على ان قول ابن الاثير لا يسلّم بهِ حتى تُعلَم قرائن هذا الحديث وما ورد قبلهُ فالاظهر ان الضمير من قولهِ وانا وليهم يعود الى مذكورٍ قبلُ لا الى لفظ العيلة فتكون العيلة فيهِ بمعنى الفقر وهو ما اجمعت كتب اللغة على تفسير هذا اللفظ بهِ ولو كان ما قالهُ ابن الاثير صحيحًا لم يتغاضوا عن نقلهِ ولا سيما ان الكلمة من الفاظ الحديث وعنايتهم بالحديث اشهر من ان تذكر

وهنا انتهيت الى قولهِ في الكلام على التاريخ المصري ان الحقيقة معهُ لا يستقرّ بها خبر ... فتقعرت ما شآءت فصاحتك ووسع علمك ثم عمدت الى تفسير قولهِ تموت بحجر وتحيا بحجر فزعمت ان المعنى فيهِ ظاهر كانك تزعم ان الناس كلهم في طبقة ذكآئك وعقلك. ثم اندفعت في التفسير بما عُرف في كلامك من الركاكة والتعسف واسهبت في الشرح الى ما يشهد بنقض ما ادعيتهُ اولًا من ظهور المعنى في هذه العبارة لو أنك بعد ذلك كلهِ ادركت المراد منها وفسرتها بما ينطبق على الصواب. وانا انقل لك بعض كلامك في هذا الموضع لتعلم ما فيهِ فانك تقول انهُ بينما يتقرر عند المؤرخين شيءٌ يظنونهُ الحقيقة الاخيرة بما يطلعون على كتابة في حجر اذ انكشف لديهم حجر آخر كان مدفونًا جآء فيهِ ما لا ينطبق على الاول فتغيرت تلك الحقيقة وانقلب ذلك التاريخ.
هذه عبارتك بنصها الفصيح واسلوبها الرائق وحاصل ما فيها انك جعلت تلك الكتابات متناقضة يكذّب بعضها بعضًا ولا ينطبق فيها خبرٌ على خبر واذا كان الامر على ذلك فلمَ تعيَّن في رأيك ان يكون ما انكشف من تلك الكتابات آخرًا احقّ بالثقة مما انكشف منها اولًا بل اذا تناقض خبران من مثل ذلك فكيف يمكن ان يرجح بينهما وبأي سبيل يُعرَف الصادق من الكاذب. ألا ترى ما يراهُ كل عاقل انك بتفسيرك هذا قد افسدت المعنى وجئت في كلامك بالمحال على بُعد ما ذهبت اليهِ من وجود التناقض بين تلك الكتابات. وانما المعنى الصحيح في ذلك انهُ لما كانت حقائق تاريخ المتقدمين مسطورةً على الحجارة لا يمكن ان تُعلَم من غيرها ترتب على ذلك ان كل حقيقةٍ منها ظُفِر بالحجر المكتوبة عليهِ عاشت تلك الحقيقة وأُثبتت في التاريخ وكل حقيقةٍ فُقِد الحجر المكتوبة عليهِ او بقي مدفونًا بقيت ضائعةً لتعذّر الوصول اليها من طريقٍ آخر.

ثم ذكرت قولهُ ما عساهُ ناولك مما فات التلاقي قدرهُ فتنازلت هنا ايضًا الى موافقة صاحب البيان على ما فيهِ من التعمية وان لم تفهم ما فيهِ من الخطأ. وكذا قولهُ مرتين لا متتاليتين ولا متعاقبتين فانك سلمت بما فيهِ من الغموض (كذا) لكنك لما انتهيت الى قوله تتلاشى متوارية وتتوارى متلاشية لم تزدنا على قولك فهو جائز (بخ بخ) واعتذرت عن قولهِ جوار المآء والتيار بانك لم تعلم ماذا سبقها وما هو المراد منها فياليت شعري ماذا يفيدك الوقوف على ما سبق هذه العبارة ثم ماذا فهمت من اعتراض البيان عليها. وكذا جملة كان الفصل نيلا ... حيث ذكرت انها بالشعر اليق منها بالنثر فلله درك لقد اسكرتنا بتفننك في هذا الردّ. وقولهُ سنجدهم اما في السكر واما نائمين من السكر حيث قلت انك لا تعلم ماذا أُشكل (كذا بصيغة المجهول) على البيان منهُ وكانك ترد كل اعتراضٍ الى الاشكال. وقولهُ فرغت الزجاجات ولم يفرغ من الشرب حيث قلت المعنى فيهِ ظاهر وهو انهُ لا يفرغ من طلب الشرب وهذا ايضًا من ادلة ذكآئك وسعة علمك بتأويل الكلام وقس على ذلك ما تحذلقت بهِ في هذا الموضع مما اظهرت فيهِ تمام الفهاهة وانت ترى انك قد لبست لنا ثوب المداهاة والمؤاربة ثم انحيت على صاحبك بالتنديد والازرآء حتى اتهمتهُ بالذهول والسهو عودًا على بدء وعبثهُ في اشيآء من شعرهِ لا دخل لها فيما انت فيهِ مما اتفادى من بيان ما اتيت فيهِ من الشطط لضيق المقام كما أُغضي عن بقية ما فرط لك من الاغلاط في هذا الردّ خلا ما نبّهت عليهِ في مواضعهِ وان احببت المزيد فبين يديّ من اغلاطك في رواية آخر بني سراج ما ان ندبتني اليهِ اتيتك اسرع من وَرْي الزناد والسلام على من اتبع الهدى

نقولا بدران



تعقيب شكيب أرسلان

رد للمؤلف على اليازجى

والآن أعود فأنقل جوابى لليازجى على رده هذا :

كل ينفض مما عنده

قد ترددنا فى جواب (البيان) على ما أتى به فى جزئه الأخير مما لا خلاف فى كونه ليس بجواب على خطابنا ، وكنا نحب الامساك عن كل كلمة فى الرد عليه تاركين الحكم فى هذه القضية لأرباب العلم وأهل الذوق السليم ليفتحوا بيننا وبينه بالحق معتقدين أن الحق ليس بضائع عندهم ، ولكننا رأينا السكوت مطلقاً عن جميع ماأورده قد يوهم بعض من لا تحقيق عنده أن قوله كان الفصل وان الرجل قد ألزم وأفحم وانه إنما يغرف من يم

فاخترنا نشر هذه السطور تعزيزاً لبعض ما حاول دفعه ودفعاً لما اعترض به علينا جديداً . فاما سائر ما أتى به مما هو خارج عن موضوع المناظرة فلو شئنا لكان للاقلام مجال طويل فى رده اليه وعكسه عليه ؛ ولكن ذلك ليس من شأننا فنقول :

أما (الكاتب وما كتب غراس نعمائك) فقد أصبحنا فى غنى عن تأييدها بما نتركه لمحفوظ القراء من هذا المعنى الذى لما لم يسع صاحب الرد هذه المرة الا التسليم بوروده عاد يقول : (لعلنا رأيناه مرة) وما رأيناه الا مراراً . بل لقد سمعنا فيه المثل . وناهيك بما أصبح مضربا للامثال يكون مطروقا

فاما قوله : كان يجب عليك أن تميز بين المادح وقصص المؤرخ ويا ليت شعرى هل كانت تلك الرواية خطبة أوقصيدة عددفيها المؤلف المناقب الخديوية حتى يقال ان نعمة الممدوح كانت على الكاتب عبارة المدح والشكر)

فجوابه . أن قول صاحب الرواية (الكاتب وما كتب) هكذا على اطلاقه لا يفيد (بما كتب) هذه الرواية وحدها

وقد (كتب) غيرها كثيراً وأسال من المداد جماً مستمداً من كتابته بنعمة مولاه الخديوى التى هو غذى درها وغارق فى أبحر آلاء هو ناظم درها.

وهو الذى ملأ الآفاق بالمدائح الخديوية وسير أوابد الشعر فى هذا البيت الكريم وحسبك أن صفته اللازمة له أنه شاعر الخديوى وقد امتلأ حوض العزيز من نظمه.

ولا نعلم بعد هذا من أين جاء الشيخ هذا الشرط الذى قاله وهو أنه يجب أن يكون كل ما يكتبه الكاتب خطبة أو قصيدة يعدد فيها مناقب سيد له منعم عليه حتى يجوز له التحدث بنعمة ذلك السيد . فاذا خرج من ذلك المعرض مرق من فضل مولاه عليه وانقطعت مادة إمداده له فصار محظوراً عليه التحدث بنعمته بين الناس وانقطع ما (بين النماء والانشاء) كما هو مقتضى كلامه .

وأما (جنى ظلك ومائك) فبعد أن قلنا له ان الظل هنا مجازى لم يبق محل لاظهار معارفنا فى علم النبات والتشاغل بالظل والجنى وما يتعلق بهما .

فأما قوله : اننا أضفنا الظل الى الغراس لا للمهدى اليه فمن يرجع الى عبارتنا الاولى علم مقصودنا وقاس درجة هذه الدعوى من الصحة . كما ان قوله : اننا جعلنا الحرارة عنصراً فحسبنا لتفنيده اعادة عبارتنا بالحرف وهى هذه :

(ليس من الضرورى فى سجعة كهذه استيفاء جميع العناصر التى تخرج الثمر وذكر الحرارة والرطوبة والكربون والهيدروجين) نعرضها على جميع علماء العربية . هل يستفاد منها أن الحرارة مجعولة فيها عنصراً من العناصر ؟ وهل يقول ذلك أحد ؟ الا اذا شاء تحريف الكلم عن مواضعه .

وأما تركيب (زيد أفضل أخوته) فالله يعلم أننا لم نكن ممن يستعمل هذا التركيب وإنما قصدنا بالدفاع عنه أن مسألة خلافية كهذه قد حصل فيها من الأخذ والرد ما لا يمكن أن يكون غاب عن أديب راسخ مثل صاحب عذراء الهند وأن شوقى بك لم يعدل الى مثل هذا التركيب إلا وهو يرى رأى الذين أجازوه ولم يحجروا فيه وذلك مثل ابن خالويه وهو يحفظ منه قول المتنبى . وقول صاحب البيان : ان ليس هذا مقصود ابن خالويه لا يسلم به بلا دليل . والخفاجى قد نقل ذلك عنه وهو ممن يعلم ما ينقل ويفهم ماذا يقول .

ولما كان اعتراض البيان على هذه العبارة مأخوذاً كغيره عن درة الغواص وهى بين الايدى وكان الخفاجى قد تعقبه هناك فمن شاء مقابلة الاخذ بالرد فعليه بمراجعة ذلك فى محله ولا حاجة بنا الى اضاعة الوقت فى نقله ومنه يعلم أدلة الفريقين .

وأما (الاعلاق) فلا ينس البيان أنه منعها فى البداية قولا واحداً بمعنى العلاقات فقال مانصه : (يريد بالاعلاق العلائق وهى لا تأتى بهذا المعنى انما الاعلاق جمع علق بالكسر وهو الشىء النفيس . فمقتضى كلامه الذى لا يحتمل أدنى مغالطة ان الاعلاق هى النفائس منحصرة فى هذا المعنى بدليل قوله : (انما) فقلنا له : بل الاعلاق تأتى بغير معنى النفائس فتأتى جمعاً للعلق محركة وهذا يأتى بمعنى البكرة والحبل المعلق بالبكرة وبمعنى الرشاء مطلقاً وأنشدناه هذا الشطر من اللسان

* عيونها خزر لصوت الاعلاق *

دليلا على عدم انحصار الاعلاق فى معنى النفائس كما ذهب اليه، فظاهر أن صوت الاعلاق فى هذا الشطر لم يقصد به صوت الاشياء النفيسة

ثم قلنا فى هذه الأدوات وهى البكرة والحبل من معنى التعليق والعلاقة ما يسعد ارتباطها بالقلوب ، وذلك لأن المجاز يقع لاول ملابسة ، وهنا الملابسة شديدة .فكان من الشيخ أنه طوى كشحاً على كلامنا هذا ومال الى التهكم بتأويل الاعلاق بالحبال والبكرات وأخذ يترحم على عشاق العرب الذين لم يسبقونا الى هذا المعنى بزعمه ولا ذكروه فى أغزالهم الرقيقة وقال : (واذاً لكان لهم ما يصطادون به المحبوب قسراً اذا سمع صرير تلك البكرة فخزرت عيناه دهشاً) الى آخر ما ذكر .

ومقتضاه أنه يلزم تفسير اللفظ بمعناه الحقيقى ونفى المجاز من اللغة العربية حال كون المجاز هو فصاحتها وبيانها . وعليه فصار يلزم من الآن فصاعدا اذا أردنا تفسير (أذاقها الله لباس الجوع) أن نتخيل للجوع ثيابا ونتصور تلك الثياب فى الافواه وقد ألحت عليها الالسنة تلوكها

واذا قيل : حمى الوطيس . امتنع أن نفهم منه سوى مجرد حمى التنور واذا قيل : جناح الذل، تبادر الى الذهن جناح ذو قوادم وخواف فيه من الريش طائل وشكير .

واذا قيل عن رجل : انه بحر العلم ، وجب أن تلتطم بين جوانحه الامواج وتمر فوق رأسه السفن وإذا قال البيان فى نفس عبارته التى تهكمنا بها (يصطادون المحبوب) بمعنى يجتذبونه تعين أن يكون المحبوب غزالا قد صيد بشرك نصب له أو سهم شك فؤاده فأخذ وسلخ وشوى على النار كما يفعل بالصيد ! وإلا فالمحبوب لا يصاد فى الحقيقة . وهكذا نمضى فى تفسير العربى كله على هذا النمط . وناهيك ما يتقدم لدينا حينئذ من محال المزوء لا بأعلاق القلوب فقط بل بأكثر معانى هذه اللغة الشريفة ، مع أن الكلام كما لا يخفى على واسع علم المعترض ، منه حقيقة ومنه مجاز . والحقيقة هى اللفظ الدال على ما وضع له فى الاصل . والمجاز هو ما أريد به غير المعنى الموضوع فى الاصل ، وهو من جاز أى انتقل كأنما يريدون به الانتقال من مقصد الى آخر .

فاذا قيل : زيد أسد حال كون زيد إنسانا والأسد حيوان كأنه قد فصل المجاز من الانسانية الى الأسدية لوصلة بينهما هى الشجاعة .

أو قيل : زيد بحر فالوصلة هى الكرم وهذا هو أهم أبواب البيان بل قال بعضهم: انه علم البيان بأجمعه

ومن العجب أن المسمى بالبيان اليوم يوجب تفسير كل لفظ بمعناه الاصلى متخيراً صرير البكر وذعر المحبوب من ذلك الصرير المنكر مما لا محل له إذ الملابسة بين الحبال والقلوب فى معنى الارتباط تدرك بأدنى تأمل .

وأما ترحمه على عشاق العرب الذين لم يسبقونا الى هذا المعنى فرحم الله من لم يتركوا معنى إلا وقد سبقونا اليه .

وهل لنا من عاشق أرق غزلا وأفصح لهجة من مجنون ليلى فهو الذى يقول :

فشب بنو ليلى وشب بنو ابنها وأعلاق ليلى فى فؤادى كما هيا

ومجنون ليلى هذا حجة وقد استشهدوا بكلامه فى كتب النحو . وقال الشريف الرضى: وهو الذى يجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه .

ومن حذر لا أسأل الركب عنكم وأعلاق وجدى باقيات كما هيا

وأظن أننا أتينا من هذه النصوص بما فيه مقنع ولم يبق جدال فى كون (أمتنهم اعلاقا فى القلوب) جائزة سائغة وان الاعلاق تأتى بمعنى العلائق أيضاً ، إلا إذا كان المعترض أعلم بلغة مضر من مجنون ليلى والشريف الموسوى وحينئذ لا كلام لنا !

نصل الى (الرأى العام) وقد أوردنا رأينا فيها ولا نزال نقول : ان قول الشيخ (اهواء النفوس) لا يؤدى حقيقة معناها وانه حيث كان لا يوجد فيها شيء يخالف القواعد فلا بأس بالتسامح فيها وتهوينا الامر قسناها على الامر العام وقلنا : قلوا أمر عمم وفسروه بأنه عام .

فأجابنا بأننا خلطنا بين العمم والعام فان نكن خلطنا فقد خلط لسان العرب والأصح أن ابن منظور كان يعلم ماذا يقول وهو الذى فسر أمر عمم بقوله : أى عام تام فلم نعلم ماوجه الخلط بينهما ؟

ثم انه هذه المرة لم يتعرض (للعائلة) وخصص نفيه بالعيلة ورد قول الخفاجى بجوازها بحجة أن كل مستند الخفاجى هوالحديث (أغانين العيلة وأنا وليهم)

فقال : ان الذى فسره بالعيال هو ابن الاثير وحده ، وان قول ابن الاثير لا يسلم به حتى نعلم قرائن هذا الحديث . فقد كان صاحب البيان فى غنى عن تخطئة مثل ابن الأثير فى علم الحديث والرجل من اكابر المحدثين وكتابه (النهاية فى غريب الحديث) أشهر من أن يذكر . وهب أن صاحب البيان قد طالع فى حواشى الكتب بعض الاحاديث فهو علم لا بد فيه من الاسانيد ولا يصح تلقيه بلا رواية . فتعرض المعترض لجرح قول ابن الاثير فى هذا المعنى واقع بغير محله كما لا يخفى

على أن الخفاجى لم يقتصر فى تأييد تلك اللفظة على إيراد هذا الحديث وحده بل قال : لعلهم أخذوها من قوله : عاله عيلة إذا قام برزقه . أو لعلها أطلقت على أسرة لكونهم سبب العيلة أى الفقر أى من باب تسمية الشى بما يؤول اليه . وفى توجيهه هذا مالا يخفى من الوجاهة . ولا يؤاخذنى قارئ بانى استعملت (العيلة) فى كلامى بمعنى الاسرة لانها من الالفاظ التى وقع فيها المراء والتى أغنانى الله عنها بأفصح منها

فان قيل : فلماذا تحريت الدفاع عن استعمالها مع أنها مما لا ارضاه لنفسك ؟

أجبت : على المنتقد الذى ينصب نفسه (لارشاد الخاصة) اذا شاء الانتقاد أن يرينا ورى زنده ولا يعمد الى ما قد نسج عليه العناكب من المآخذ التى صارت الى صغار الطلبة فضلا عن خاصة الكتاب ، فاظهار الطول فيما لا مزية فيه يعدو المرء الى المقابلة بالمثل ، خصوصاً فى علم العربية الذى لاعبث فيه اكثر من التحجير فى الواسع والقطع بعدم جواز هذا وعدم ورود ذاك ظنا بأن اللغة قد انتهت عند الذى طالعناه

وأما قول شوقى بك فى التاريخ المصرى : (ان الحقيقة معه لا يستقر بها خبر ، فهى عين تارة وأثر ، تموت بحجر وتحيا بحجر) فقد كان قول البيان فيه هكذا بالحرف : (انظر ماذا أراد بقوله تموت بحجر وماذا يفهم بالحجر هنا ؟ وهل هذا إلا ضرب من الرقى وشكل من أشكال الحروف ؟)

فلما أوضحنا لك أن العبارة ليست ضرباً من الرقى ولا شكلا مما ذكر ضرب عن الجملة صفحاً وجاء يجادلنا فى توجيه المعنى من جهة التاريخ المصرى محاولا أن يوقعنا فى التناقض حال كون كلامنا هناك نيراً

وملخصه أن حقائق التاريخ المصرى غير ثابتة لاختلاف ماينكشف كل يوم من الآثار الحجرية التى قد يناقض منها تال سابقا ثم يأتى ما يؤيد الذى كان قد نقض فهى لذلك بين موت وحياة مما لا يحتاج فهمه الى امعان .

هذا وقد بقيت هناك اعتراضات منها ما سكت البيان عنه علامة التسليم به مثل ما أوردناه على (المأمورية) وقوله : (أخذ النوم يطمئن بمقاعده من الاجفان) ومنها ما لم يجاوبنا عليه بغير التهكم والازدراء وهو سبيل سهل لمن أراد سلوكه لكنه ليس سبيل المناظرة ولا يغنى صاحبه من الحجة شيئا .

الا أنه أخذ علينا قولنا : (يمكن لى) فى محل (يمكننى) بحجة أن هذا الفعل لا يتعدى باللام .

وفى الجواب لا نقول له : ان اللام تأتى لمجرد التوكيد ولتقوية المعنى دون العامل ، كما قالوا (ملكا - أجار لمسلم ومعاهد) وربما نستغنى عن أن نقول له ان اللام تأتى للاختصاص كما فى قولهم (شكرت له) فى مكان (شكرته) وكما قرأت فى أحد التواريخ الكبيرة (بايعوا له) والاصل (بايعوه)

ولو شئنا لقلنا له انه لما كانت الافعال التى تعلقها بمفعولها ما بين الوضوح والخفاء قد تتعدى باللام كما نص على ذلك الفخر الرازى وكان يمكن اعتبار فعل (أمكن) من هذا القبيل فلا حرج فى مجيئه متعديا باللام

ولكننا نقول : ان (يمكن لى) بمعنى (يتيسر لى) وذلك من باب تضمين الفعل معنى فعل مرادف له . فان الافعال قد يتضمن بعضها معنى بعض . الا ترى انه لما قال الكوفيون بتضمين الحروف بعضها معنى بعض أنكر عليهم البصريون ذلك وقالوا ان التضمين للافعال لا للحروف وأولوا شربت بماء البحر بمعنى رويت « فأمكن لى » متضمنة معنى تيسر لى ، أو تهيأ لى ، كما أن لفظة (ممكنة) فى قول عنترة :

* والشاة ممكنة لمن هو مرتمى *

هى بمعنى متيسرة . وبعد هذا كله فهب ان الاولى أن يقال (يمكننى) فماعلى الشيخ إلا أن يقيسها ببعض تجوزاته كقوله مثلا : (زحف عليه) بدل (زحف اليه) وكقوله : (ينيف عن كذا) محل (ينيف على كذا) وكقوله : (كما أشار) والواجب (كما أشار اليه) وهلم جرا .

ولكن نحب أن يخبرنا الشيخ مامعنى (الصحافة) فى قوله فى تلك الجملة التى اعترض بها على ما يمكن لى (غلمان الصحافة) ؟ فقد لاح لنا انه يقصد بها الكتابة فى الصحف أو صنعة تحرير الجرائد كما مشى على ذلك بعض المعاصرين .

ومن كان يرد فى كلامه مثل (الصحافة) بهذا المعنى ، ومثل : (العالم الأدبى) فأى حق له فى تخطئة (الرأى العام) وادعاء تخليص الكلام من المواضعات الجديدة

ثم همزنا لاجل همزة (أشكل) الواردة فى الاهرام بالضم من غلط مرتب الحروف ونسى أننا لسنا بنظيره فى المطبعة وان بيننا وبينه أبحراً فلا يتيسر لنا تصحيح المسودات بذاتنا كما يتهيأ له رد المرتب ما شاء من المرات . والظاهر أن الشيخ لا يسلم بغلط الطبع الا اذا وقع فى كلامه .

وأما تهديده إيانا بالاسراع فى إيراد أغلاط (آخر بنى سراج) فلا مانع من أن نكون وقعنا فى الغلط فى ابن سراج وفى غير ابن سراج لانه ليس أحد بمعصوم من الخطأ ، ولكن سبحان الذى أوقعنا ولم يستثن غيرنا . وان شاء أسرعنا اليه من قوله بمثل ما أوعد به من قولنا .

على أننا لا نفر من وجه الحق ونحن نقر بكل ما يرد علينا منه وكان الأولى بمن يضع نفسه فى منازل أهل التحقيق أن يعترف بالخطأ . وقد أورد له النص والشاهد وأن يحتذى مثال السعد التفتازانى حينما ناظر السيد وأقر له وهو أحدث منه سناً فانه ما على الجواد أن لا يكبو ولا هفوة العالم مسقطة له من رتبة فضله خصوصا اذا عرف خطأه وتذكر قول القائل :

أيذهب يوم واحد ان أسأته   بصالح أيامى وحسن بلائيا

بقى علينا شئ ليس من باب المناظرة فى اللغة ولكنه من باب الحقيقة وهو أن صاحب البيان اتهمنا بالسعى فى منع الجزء الاخير منه توهم أن فيه رداً علينا ففضلا عن كوننا علمنا من مصر فى نفس البريد الذى ورد فيه ذلك الجزء أن ليس فيه شئ علينا وأصبحنا فى أمن من ذلك الخطر يعلم الله وأولياء الامور انا براء من هذه التهمة

هذا وأما الشخصيات فلا شغل لنا بها والله المسئول أن يبصرنا ذنوبنا ورحم الله من أهدى الينا عيوبنا . اه

الجزء ١١   ١ فبراير (شباط) سنه ١٨٩٨   السنة السادسة



مجلة علمية تاريخية صحية أدبية

تصدر مرّتين في الشهر

لمنشئها

جرجي زيدان

قيمة الاشتراك خمسون غرشاً مصرياً في السنة بالقطر المصري و ١٢ شليناً او ١٥ فرنكاً في الخارج

باب التقريظ والانتقاد

❊ عذراء الهند ❊ هي رواية غرامية تاريخية لناسج بردها الشاعر المصري الطائر الصيت احمد بك شوقي احد موظفي الديوان الخديوي. ضمّنها تاريخ مصر على عهد رعمسيس الثاني الملقب بسيزوستريس الذي اشتهر بفتوحه وغزواته. فبيّن علاقاته السياسية بالهند والشام وسائر العالم المعمور منذ نيف وثلاثة وثلاثين قرناً فتخلل ذلك بسط عادات المصريين والهنود واخلاقهم وخرافاتهم ومعتقداتهم في تلك الاجيال المظلمة وزيّن الوقائع باشعار زادت الحديث طلاوة ورقة. والرواية سلسة العبارة رشيقتها سهلة المأخذ مع بلاغة ودقة تدل على سلامة ذوق مؤلفها. وقد حلّى جيدها باسم مولانا الخديوي المعظم فجعلها تقدمة لسموّه اقراراً بما للامير اعزه الله من الايدي البيضاء في تنشيط العلم واهله

ونستميح حضرة المؤلف الفاضل في الاشارة الى بعض المواضيع التي اشكل علينا امرها لمخالفتها بعض ما نعلمه من شؤون التاريخ على ان بعضها وقع منه سهواً سبق اليه القلم عفواً منها قوله صفحة ٧ ان حوادث الرّواية وقعت منذ خمسين قرناً ومعلوم ان رعمسيس الثاني من اهل القرن الرابع عشر قبل الميلاد فلا تتجاوز حوادث الرّواية القرن الثالث والثلاثين ويبعد ان يقع منه ذلك عن جهل في التاريخ لما نعلمه من علمه واضطلاعه وخصوصاً بعد تصريحه في المقدمة ان رعمسيس هذا حكم مصر منذ ٣٢٠٠ سنة ومنها انه ذكر بلاداً سماها الهند الغربية والهند الغربية على ما نعلم يطلق على جزائر في قارة اميركا لم تكن معروفة قبل اواخر القرن الخامس عشر للميلاد ام لعله يريد انقسام الهند الى مملكتين شرقية وغربية في عصر رعمسيس مما لم نقف عليه. ويؤخذ من سياق الرّواية ان الهوى تمكن من قلبي آشيم وعذراء الهند مع قصر مدة اجتماعهما وهما طفلان مما لم نسمع بمثله. وذكر صفحة ١٢ ممارسة التنويم المغنطيسي فهل يريد انه كان معروفاً في تلك الازمان وما دليله. ورأينا الشيخ الهندي السائر في تلك البوادي المقفرة (صفحة ١٨) يستضيء بسلك معدني يشعله فهل يراد به معدن المغنيزيوم المعروف الآن وهل دلّ التاريخ على استخدام ذلك المعدن في عهد الرعامسة وورد في خلال الرّواية ذكر كثير من الحيوانات الخرافية الغريبة كالثعبان الهائل الذي ينير نوراً باهراً والافيال العراض الطوال في اجرام الجبال والنسر في صورة القردة والببغاء الاسود وغير ذلك من غرائب المخلوقات ويخال لنا ان المؤلف انما اراد بايرادها بيان ما كان يعتقده اهل الهند في تلك العصور ولكنه اورد خبرها على لسانه كمن يعتقد حقيقتها او يشير الى اعتقاد اهل هذا العصر ذلك

تلك امثلة ما خطر لنا استيضاحه وقد يكون لحضرة المؤلف عذر فيها او وجه لتأويلها وهي في كل حال لا تحط من قدر حضرته ولا تمس شيئاً عن طائر شهرته

كل بناء اسمه مندرس / وإن سما للنجم لم يتم

ينبش ابن طولون على صلاحه / الغدر لم يثن على سمومه

ونعم ما قلد مصر منه فرع / وحبذا ما سار فيها من شتى

فتى من الترك بعيد الهمة / أمير جبال الحرمين أم

أبوه مملوك أبي العباس / وهو ربيب أكرم العباسي

[illegible] هذه أحبابهم وعلما / وطلب المجد وكانوا السلما

وكان [illegible] الخليفة المعتز

[illegible] مصر وكفى بها يدا / لم يشكر العجم عليها السيدا

كان بها اسم المنتهي حائشا / وسب في المنابر الخلائفا

ولم يزل يأخذ بالبأس البلد / حتى أوى إلى السكون وخلد

وكان في سلطانه شديدا / قد خلفت قبضته حديدا

وكان لا يبقى على متهم / ويشفك الدماء بالتوهم

في أدب جم وعقل نام / وهيبة مالها الأنام

[illegible] / واستقبل الخطوفة والمذاهبا

[illegible] / ولد الخطي في سبل الفلاح

[illegible] / للخيل أو مرتهد من مرمح

وكم بنى في العدم من مأذن / [illegible] في السماء كل أذن

واقطع العلم الشريف أرضا / [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] / على [illegible] والكرم

[illegible] / كمال [illegible] وطيب عيش

[illegible] إلى طرسوس / [illegible] المدير [illegible]

[illegible] / يا أحمد [illegible]

[illegible] / يا طول ذكر حوله [illegible]

واشتهى الدنيا [illegible] / فكان خير من [illegible]

هذا [illegible] والده وزارا / وكان لا [illegible]

مزينا معالم العمارة / [illegible]

ماهله الديار [illegible] / وزاد [illegible]

واحتال حتى أصلح الدار / وأعتب [illegible]

وحمل الجزية [illegible]

[illegible]

قيس مصفر البوادي وهزار الربوات
طرت من واد لوادي ونثرت النغمات

أيها شاعر نجد ونجي الظبيات
جزت الوجد بوجد ~~[illegible]~~ حرة في الفتيات

قيس لو بأس عليك وتمتع بالحياة
~~[illegible]~~ في العصور الوثنيات
تجد منسوبة إليك

أحرجت
قيس ~~أذيت~~ العذارى وهتكت الحرمات
شعرك عارا والغواني وجمات

أيجذب الخير الى شمله ويوقع الشر على شكله
ويحكم ~~[illegible]~~ العشق على أمله

ولكن قيس لا تجعل عليهم لعلك مخطئ حكما عساك

ولكن في طباع الناس ذاك
فهذا العيش مجبول بمثلي ومنه ولكن في طباع الناس ذاكا

هما صوتان من خير وشر فأيهما يصدق مسمعاكا

بل هو الخير أصدق وهو بالحب أخلق
رحم الله عصبة لهوى الخير وفقوا

٢ كلما مر بنا ... الحسيني به مرا

٣ فلم تجعل ... ولم يشغل لهم فكرا

ولو خشي ... الكعبة الزهرا

فلما لمس الركن ومست يده الشترا

جرى ... وقلنا الآن من ليلى

... صوت

... أنكرا

١ زياد انظر لنا انظر صريع الوجد والذكرى

٥ أمن لي يشعر القوم يعاينهم فتى الزهرا

٤ رويدا السيدين ... ولا تستغرب الوفرا

٦ لقد ستناه بالأمس فخ الكعبة الغرا

٧ فلما لمس الركن ومست يده الشترا

٨ وقلنا الآن من ليلى ومن فتنته سرا

٩ سمعناه ينادي الله في ساحته الكبرى

١٠ وماذا قال ما تاب من العشق ولا استبرا

١١ ولكن قال يا رب ملكت الخير والشرا

١٢ زيادة الضر ان كان هوى ليلى هو الضرا

١٣ وإن كان هو السحر فلا تبطل لي السحرا

وهب يا رب هب السلوى ... الصبرا
لغيري وهب

وهب لي ليلة الحسنى ... لا ميتة أخرى

بعضهم ما حدث عن قيس مجنون يا زياد
ثم ماذا كان ثم كان ما أدري ولا أدري

يا كثير الأزواج ليس على المرء حرج في الحلال فلمَ تجد في الحلم الذي يدمّ إليك ويبالم يشرّع [illegible] سدى ولم ينطق

صاحبه عن الهوى أو يعيبه عندك شرع تعقّت الأوثان وحملته في الأرض الحيران ورفعت في الأرض قواعد

العمران وإنما أخاف عليك غضب الله لحكم واستنقص على حكم الله من يشككه أو [illegible] على دين [illegible] أن ينتسب إليه

وحالت عليها شعرهم كانوا يخترعون الحكم وفلاسفتهم كانوا أحمال عذه الأرض وعلماء كانوا يجرح الزواج [illegible]

الزواجر ... المتشبث والضالين [illegible] ذوي أصولهم من المعشر العابث والمتبع الغافل [illegible]

ما ليس لهم وأن تؤخذ [illegible] بنت [illegible] ... بالحلال الأكبر فقد [illegible]

وخشيت أن يغضب [illegible] ... بالحرية الشريفة [illegible] سلطه الله عليهم [illegible]

[illegible] كثروا على النشرى في سوء الاستعمال وليف بلغوا بهم إلى البغي [illegible] الآملون بالأصغر

قوانين البشر والظلم الحضارة فظهرت ثم فلم يبق لهم على الأرض من أثر في الذي يمنع المصلحين من [illegible]

قادة الأمم [illegible] من الشرع وكرامة وإن [illegible] بين الرجال وبينهم قد تتنزل الحياة [illegible] عليهم

لضرورة يستعصي [illegible] أو مروءة يعين عليها

الزمن رسول الله الذي لا يموت وسنة شرائع الله

فماذا يؤملك وأمثالك مصلحين [illegible] يقتفون في غد موقعهم

فقل خبرني ماذا صنعت بحكم الله وكيف تصرفت بشرعه الله [illegible] وأبناؤك

أعمالي وأعمالك لا يعرفون من الثاني الخطوتين في الحكم [illegible]

ولا عرفت صاحب هذا الرأي [illegible] الصغر وصورة من نكد الدنيا وتعب الحياة

رجل كان من كرام الناس والتقاة وكان يحب

زوجته ولم يرزق منها الولد على شدة رغبته في النسل

GRAND HOTEL CASINO
AIN SOFAR

DIRECTION
NAGGIAR FRÈRES
AIN SOFAR
(LIBAN)

من أضيع الطود في ذراع ... وأودع البحر في شراع
وساقه في اليم من نورقا ... تابوت موسى الى البقاع
يشير من عالم جديد ... لعالم تخلق الرقاع
هذا كهذا الساكنين ثابت ... عن ورد زائل المتاع
[illegible] [illegible] أنشئ مابعد ... من الرؤيات والمساعي
ومن فعول ومن جلول ... ومن نضال ومن نزاع
يحيي الأمور الجسام فيهم ... ويصغر الشرب والسماع

وحملوه الأمور حينا ... فلم تبصر من اضطلاع
[illegible] أتاه من [illegible] ... [illegible] جرت على الحرص والطماع

مشت في [illegible]   مستمع قالجب [illegible]

تنوح [illegible]   ذخيرة الحي والرباع

كأنها [illegible]   نعت [illegible] النواحي

تبكت على الكرمة الدوالي   ذقن في مأتم الينابيع

رحيق في دنها

من جادهم من خيال مثله   جره الى غاية الخداع

~~[illegible]~~

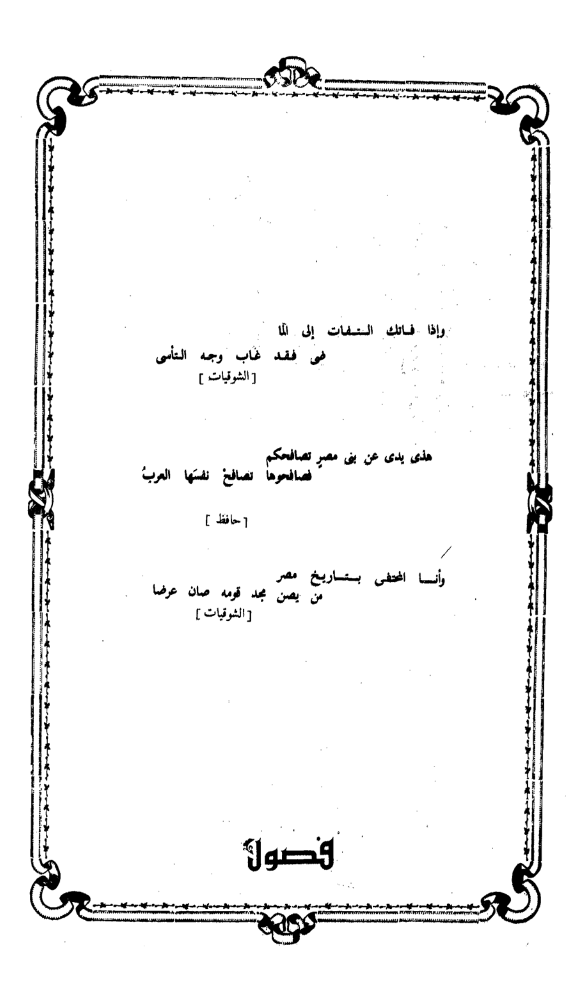
حقيقة المنه في عليهم   ~~[illegible]~~ في أديب ذي ضلع

درب تاج بناه بان   من هالة النشء والرعاع

GRAND HOTEL CASINO
AIN SOFAR
DIRECTION
NAGGIAR FRÈRES
AIN SOFAR
(LIBAN)

ايتها المرفوفة في السيارة الملفوفة في الوشي والشارة المحفوفة بالترب والجارة المزينة المحمولة
بالركبان المحدوة الهودج بالزغردة والالحان . كأني بالموكب بلغ مستقره بين معالم العرس
والأعلام المنشرة في ليلة يأتي بها الدهر مرة . وكأني بك أمضيت الى بيت لم تألفيه وجلست على
سجل لم تعرفيه وحسبت على عشي لم تدرجي فيه صارت الوثيقة هي الوثاق واحاطت الحلقة
بالساق فاذا الطير أسير [illegible] لا يطير واذا النار [illegible]
واذا شيء واذا الطفلة الزهرة أدركت تلك الطبيعة ما [illegible]
ام مرتدة
من الشاة ومن الطاقة ومن الفيلم ومن الطفلة كل ستحول على
نوعها
شيئا ما خوذ في أعنتها . فتقاد بأزمتها . مرة على [illegible] شيئا لم يجدعه من خلق
قوادة البشر وبناة الاسر عليها ان تجمع الانثى بالذكر وليس عليها ما يأتي القضاء ويقدر
من سعادة وشقاء ونعيم وبلاء و[illegible] وطول بقاء او وشيك فناء

القيصرة عندها لا فرق عليها ان تبتر وعليها ان تحترق والملكة كدودة
القز عليها ان تنسج الحرير وعليها ان تختنق



وإذا فاتك التفات إلى الما
ضى فقد غاب وجه التأسى
[الشوقيات]

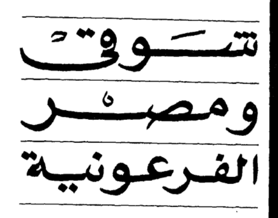
هذى يدى عن بنى مصرٍ تصافحكم
فصافحوها تصافحْ نفسَها العربُ

[حافظ]

وأنا المحتفى بتاريخ مصر
من يصن مجد قومه صان عرضا
[الشوقيات]

فصول


الواقع الأدبي



شوقى ومصر الفرعونية

عرفان شهيد

تحتل مصر الفرعونية مكانا مرموقا من أعمال شوقى الأدبية ، النثرية منها والشعرية . فقد أفرد لها أربعا من مطولاته النثرية ومسرحية من مسرحياته وبعض المقالات فى «أسواق الذهب» وكثيرا من قصائده فى «الشوقيات» . كما أنها كانت موضع اهتمامه ليس فى فترة واحدة من حياته الأدبية ، بل كانت كذلك طوال تلك الحياة ، وإن كان قد أبدى بها اهتماما خاصا فى السنوات القليلة التى انصرمت من ١٨٩٧ إلى ١٩٠٢ .

وعلى الرغم من هذا النصيب الموفور الذى حظيت به مصر الفرعونية من اهتمام شوقى وشاعريته فإنها لم تحظ من اهتمام الباحثين فى أدب شوقى بنصيب يتناسب معه نوعا ومقدارا . وهو أمر يثير الاستغراب لاسيما أن هذا القطاع الفرعونى فى أدب شوقى والشعرى منه خصوصا يزخر بالشعر الخالد ، وله مساس بكثير من القضايا والأسئلة التى يثيرها النقد الحديث . والقيام ببعض هذا الواجب وسد هذه الثغرة هو موضوع هذا المقال ، الذى يتناول نصفه الأول الآثار النثرية فى هذا القطاع الفرعونى ونصفه الثانى الآثار الشعرية .[1]

واهتمام شوقى الشديد بمصر الفرعونية يدعو إلى التفسير . فآثار الفراعنة كانت ماثلة قرونا طويلة لشعراء العرب ، ومنهم معاصرو شوقى ، ولكن هذه الآثار لم تظفر منهم إلا بمقطوعات قصيرة أو بقصيدتين أو ثلاثة كما يلمح من مطالعة ديوان البارودى وإسماعيل صبرى وحافظ إبراهيم[2] . وللإجابة عن هذا السؤال أبعاد كثيرة يهمنا منها فى هذه المقدمة بعد واحد .

من المسلم به أن رحلة شوقى فى طلب العلم إلى فرنسا كانت من أهم المكونات لشاعريته ، ولم يكن شوقى فى حاجة إلى فرنسا لتدله على تاريخ مصر العربى والإسلامى ، لكنه كان كذلك حيال التاريخ المصرى الفرعونى الذى فتح أغلاقه المستشرقون ولا سيما الفرنسيون منهم . ابتدأت هذه الفتوح العلمية بحملة نابليون ، وجاء فى أعقابها اكتشاف حجر رشيد ، وبعدها حل رموز الهيروغليفية على يد الفرنسى شامبوليون . فكانت باريز التى سكنها شوقى أثناء رحلته للعلم مركز المصريات المهم ـ وبها الآثار المصرية كالمسلة المشهورة فى ميدان الكونكورد ـ واهتمام علمى وأدبى شديد بالحضارة الفرعونية ، الأمر الذى لفت نظر شوقى إلى أهمية هذه الحضارة التى شعر ذلك الشاب المصرى الحاد الذكاء أنه أحق من الغرباء برعايتها عند رجوعه إلى بلده .

وكما كان الفرنسيون بالغى الاهتمام بالمصريات فى باريس ، كذلك كانوا فى مصر عند رجوع شوقى إليها ؛ فكان العالم الكبير

ماريبت قيماً على دار الآثار ، ثم تبعه ماسبيرو الذى كتب الكثير عن مصر القديمة ولا تزال فهرسته أساس فهرسة المتحف الفرعونى إلى الآن . كما أن ولى نعمة شوقى ، عباس حلمى ، أسهم فى جمع الآثار المصرية وإقامتها فى المتحف الحالى (كما يفهم من النقش اللاتينى) حوالى سنة ١٩٠٠ .

إذن تعرض شوقى تعرضاً قوياً لمصر الفرعونية من هذه الأوساط التى كان يتحرك فيها ، فى باريس قبل رجوعه إلى مصر ، وفى القاهرة بعد رجوعه . فلم يكن عجيباً أن ينعكس هذا الاهتمام بمصر الفرعونية فى أدبه . وقد انعكس هذا الاهتمام بمصر الفرعونية فى حياته أيضاً فقد كان لشوقى غرام خاص بالأهرام . وبعد عودته من المنفى اختار الإقامة بالجيزة لقربها من النيل والأهرام ، وكان يزورها كل جمعة مع أسرته ولم يكف عن هذه الزيارات إلا بعد انتقاله إلى داره الجديدة بالجيزة (بعد عودته من المنفى) ، لأن الأهرام كانت ترى من البيت الجديد .[٣]

١ - الآثار النثرية :

تتألف آثار شوقى النثرية فى مصر الفرعونية من الأعمال التالية :

أولا : أربع مطولات نثرية هى : «عذراء الهند أو تمدن الفراعنة» وقد صدرت سنة ١٨٩٧ ، و«لادياس» سنة ١٨٩٨ ، و«دل وتيمان أو آخر الفراعنة» سنة ١٨٩٩ ، و«شيطان بنتاءور» من سنة ١٩٠١ إلى سنة ١٩٠٢ .

ثانيا : المقاطع المختلفة والمبعثرة فى «أسواق الذهب» .

وكما أفاض شوقى فى الحديث عن مصر القديمة فى هذه الأعمال النثرية ، نراه يتفنن فى الأجناس الأدبية التى أفرغ فيها أدبه النثرى الفرعونى ، والذى يمثله فى هذه الآثار أولاً : فن الرواية ، كما فى «عذراء الهند» و«لادياس» و«دل وتيمان» ، وثانياً : فن الحوار ، كما فى «شيطان بنتاءور» ، وثالثاً : فن المقالة ، كما فى مقطوعاته فى «أسواق الذهب» . وتمثل المطولات الأربعة - التى نشرت فى غضون خمس سنوات ، والتى يمكن أن توسم بالرباعية الفرعونية - الدور الفرعونى فى أدب شوقى النثرى والموجة الفرعونية الأولى فى أدبه . ولقد جاءت الثانية فى العشرينيات من القرن الحاضر ، ممثلة فى سلسلة القصائد التى وجهها إلى توت عنخ آمون بعد اكتشاف قبره . وهذه الرباعية الفرعونية تثير أسئلة كثيرة :

أولها : ماالذى حدا أحمد شوقى - وهو الشاعر - أن يكتب هذه الرباعية النثرية ؟

ثانيها : ماأهميتها ومكانتها فى مسار الشاعر الفنى؟

ثالثها : مامغزاها ؟

رابعها : مامكانها وأثرها فى الأدب المصرى الحديث ؟

خامسها : ماصلتها بشاعرية شوقى وتصوره لنفسه ؟

١ - مفتاح السؤال الأول هو مقدرة شوقى النثرية التى صدر بها الجزء الأول من الشوقيات والتى نبه فيها القارىء إلى أن الشاعر فى مقدوره أن يكون ناثراً ، عكس الأديب الناثر الذى لايستطيع الشعر ، وكان هذا إيذاناً من شوقى إلى قراء شعره أنه سيقوم بتأليف سلسلة من الآثار النثرية . وفى هذا كان شوقى متأثراً بثقافته الفرنسية التى هيأت له الأمثلة لكبار الشعراء الذين تركوا وراءهم آثاراً نثرية خالدة . فكان شوقى فى هذا مستلهماً هؤلاء الأدباء الفرنسيين العالميين والذى أثاره شعوره بالقدرة وحب التفوق أن يجاريهم .

٢ - ومفتاح السؤال الثانى أيضاً فى مقدمة «الشوقيات» . ويذكر القارىء أن شوقى كان يحلم بالرجوع إلى مصر من باريس وهو يحمل لواء التجديد فى الشعر العربى وفى أهم قطاعاته وهو المسرح . ولمّا صدم بإعراض الخديوى توفيق عن مسرحه تعدل مساره الفنى طوال حياته ولم يرجع إلى المسرح إلا فى السنوات الأخيرة من حياته . فى ظل هذا الإطار أو المسار المعدل يمكن أن يفهم تأليف شوقى لهذه الرباعية الفرعونية : إذا كان القائم على السدة الخديوية معرضاً عن المسرحية كفن لايليق بشاعر العزيز فليكتب هذا الشاعر الروايات كتعويض عن المسرحيات ، وهى جنس أدبى أليق بشاعر القصر . ولتكن موضوعاتها ليست مصر الحديثة ، كما فى «على بك الكبير» التى قد تثير حساسية الخديو العلوى ، بل مصر الفرعونية المتنائية فى القدم والبعيدة عن الأسرة العلوية .

٣ - ولكل واحدة من هذه الرباعية مغزى ، بل مغاز غير أدبية تومىء إلى مصر التى عاش فيها شوقى - مصر الاحتلال الإنجليزى .[٤] وهى فى هذا تكملة لشعره السياسى الصريح ضد الاحتلال . وتكملة للحكايات الرمزية التى أجراها على ألسنة الحيوان فى «الشوقيات» الأولى ، وكل واحدة من هذه الرباعية لها إيماءات إلى المشهد المعاصر حوالى سنة ١٩٠٠ .

«فعذراء الهند» ، وبطلها رمسيس الذى يفتح شرقاً حتى يصل إلى الهند الصينية ، توحى بعظمة مصر التى احتلتها بريطانيا ، مصر التى وصلت فتوحاتها إلى الهند الصينية - إلى أبعد من الهند التى احتلتها بريطانيا وأبعد من سرنديب التى نفت إليها محمود سامى البارودى . وهناك تفاصيل قد تكون إشارات خفية إلى الثورة العرابية .[٥]

«ولادياس» قصة ضابط مصرى ، حماس (أمازيس) ثار على آخر الفراعنة «أبرياس» وجعله الشعب ملكاً عليه . وكان قد فاز بحب ويد لادياس اليونانية ، ابنة صاحب جزيرة ساموس ، فى صراع جرى بينه وبين بهرام الفارسى .[٦] والرواية بها أصداء سياسية واضحة عن الثورة العرابية ، والاحتلال . ويشبه أن يكون «حماس» رمزاً لأحد زعماء الثورة العرابية ، ولعله البارودى الذى كان شوقى يجله عكس عرابى .[٧] هذا ولعل فى الرواية أيضاً محاولة لتأكيد ماقاله شوقى فى مقدمته للشوقيات عن جدته اليونانية تمراز ، وكانت سبية من سبايا المورة عاد بها إبراهيم باشا وأعتقها وقد رثاها شوقى وقال فيها :

وماملكوك فى سوق ولكن   لدى ظل القنا والمرهفات

وهذه لادياس اليونانية يؤتى بها إلى مصر ليس من سوق الرقيق ولكن معززة مكرمة وقد فاز بها البطل المصرى حماس بعد صراع مع بهرام الفارسى .

أما «دل وتيمان» فهى تكلة وملحق لرواية «لادياس»، وتصور غزو الفرس لمصر زمن قمبيز وغرام «دل» ابنة الفرعون بقائد الحرس «تيمان»، وخيانة جادى بن منجاب صاحب الحدود، ودخول الفرس لمصر، ومصرع «دل وتيمان». والأصداء السياسية لتاريخ مصر فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر واضحة، وأهمها الثورة العرابية والاحتلال الإنجليزى. ومقدمة شوقى «لدل وتيمان» قيمة،وتؤيد ماقيل سابقاً فى هذا المقال عن سبب اهتمام شوقى بمصر الفرعونية، ومنها هذه الجملة التى تشرح مذهبه فى معالجة هذه المواضيع الفرعونية التى طرقها غيره من الفرنسيين والألمان، ولم يثبط ذلك من عزيمته فقال «وأولى الأقلام بأن يزور مقابر الوطن ويقف على خرائبه قلم عربى تمسكه يد مصرى».

٤ ــ ورابعة الرباعية الفرعونية ــ «شيطان بنتاءور» ــ تختلف عن سابقاتها الثلاثة فى جنسها الأدبى. فهذه ليست رواية كهذه السابقات، ولكن حوار أجراه شوقى مع شاعر مصر القديمة بنتاءور[٩] عن مصر المحتلة، مترسماً فيه أسلوب شهرزاد فى البوح والكتمان. وهذا الحوار مفعم بالآراء الجريئة فى نقد الحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية فى مصر لعهده.

إذن هذه الرباعية الفرعونية أهميتها الرئيسية ليست فى عالم الفن الشوقىّ. هذه الرباعية تؤلف قطاعاً مهماً فى عالم شوقى الفكرى، وأهم عناصره هو احتلال بريطانيا لبلده، وكيف كان هذا شغل شوقى الشاغل، فهى تذكار لوطنية شوقى. وهذه الرباعية الفرعونية تضاف إلى شعره القصائدى فى تأييد ما قيل عن وطنية شوقى، ولعلها توحى، بل تفصح، عن خواطر له فى الثورة العرابية لم يسمح شعره القصائدى بالبوح بها. وفى رد شوقى البليغ على محمد فريد إيضاح ودلالة على مكانة هذه الرباعية عند شوقى. فالغالب أنه لم يعتبرها أدباً بقدر ماعتبرها إفصاحاً عن وطنيته وخدمته لمصر. قال يخاطبه بعد تعداد الرباعية الفرعونية «ولو اطلعت على هذه الآثار التى تقتنيها رباب الحجال ويفهمها الرجال والأطفال لعلمت كما علم كثير من العقلاء قبلك ــ أننى كما وصفنى المرحوم مصطفى كامل ذلك الغدير الصافى فى لفائف الغاب يسقى الأرض ولايبصره الناظرون».[١٠]

هذه الرباعية قلما يذكرها مؤرخو الأدب الحديث، وعندما يفعلون يكون الذكر عابراً،ولكن شوقى ــ فى ظل هذا التنبيه إلى آثاره النثرية هذه ــ جدير أن تعرف مكانته فى تطور النثر الحديث. وفضله فى ريادة جنسين من الأجناس النثرية الحديثة أو المشاركة فى تلك الريادة.

أولا: الرواية التاريخية: كان السابق إليها ولاشك جرجى زيدان، ولكن شوقى لم يتأخر عنه كثيراً. ودوره فى تطور الرواية التاريخية يتلخص فى أنه هو الذى أعطى القطاع الفرعونى فى التراث المصرى حقه. فجرجى زيدان كان شامياً غريباً عن مصر، وكتب عن مصر القديمة رواية واحدة هى «أرمنوسة المصرية»، التى تدور حوادثها فى آخر العهد البيزنطى، وهى تؤلف جزءاً ضئيلاً من إنتاجه الروائى الضخم. أما شوقى، المصرى الصميم، فركز تركيزاً شديداً على القطاع الفرعونى، ويمكن أن يعتبر خير ممثل له فى تاريخ الرواية المصرية.

ثانيا: أما مادعى «الرواية الاجتماعية المقامية»[١١] «فشيطان بنتاءور» يمكن أن يعتبر من رواد هذا الجنس الأدبى. فهذا العمل نقد صارخ وجرىء للمجتمع المصرى فى كل أبعاده، وقالبه حوار ومقامة. وقد ظهر فى حين كان محمد المويلحى ينشر «فترة من الزمان»[١٢] وقبل أن يظهر لحافظ إبراهيم «ليالى سطيح» بأربع سنوات.

إذن هذه الآثار الشوقية المغمورة لها مكانتها فى تطور النثر الحديث. وإن كان شعر شوقى قتل نثره وأخمله عند القارىء العادى والفئة الكثيرة فيجب ألا يكون الأمر كذلك عند الباحث الشوق والفئة القليلة.

(٥) وعلى الرغم من أن توظيف القطاع الفرعونى فى التراث المصرى كانت رسالته اجتماعية وسياسية أحب شوقى أن يذيعها نثراً، فإنه لايعقل أن يصرف الشاعر الكبير وقتاً ومجهودا ولاينتفع شعره به، وهو الشاعر قبل كل شىء. ودراسة هذه الآثار النثرية دراسة متأنية تؤدى إلى النتائج التالية التى لها علاقة بشعر شوقى وشاعريته:

أولا: أثران[١٣] من هذه الآثار لهما مساس دقيق بشوقى وتصوره لنفسه كبنتاءور مصر الحديثة لاسيما «شيطان بنتاءور». وهذا العمل ملىء بالمقاطع الشفافة الموحية بهذا التصور والانطباق الذاتى مع شاعر مصر القديمة الذى دعاه «آدم الشعراء»[١٤] وبتصوره لوظيفة الشعر فى المجتمع.

ثانيا: نثر هذه الآثار الفرعونية جيد وبليغ على مافيه أحياناً من المألوف والمطروق. ولما كانت اللغة وسط الشاعر الفنى كانت هذه الممارسة للوسط ــ ولو كانت فى قطاع النثر ــ زيادة لسلطان شوقى على الفصحى وتوظيفها كأداة تفكيره، الأمر الذى ــ ولابد ــ كان له أثره فى مقدرته العجيبة على إدارته اللغة العربية فى نظمه.

ثالثا: وهذه الآثار مهمة لدراسة شعره القصائدى فى مصر الفرعونية. ففيها مقطعات شعرية فرعونية يجب أن تضاف إلى ديوانه. وأهم من ذلك أنه نثر هنا بعض ما نظمه فى المستقبل، كقطعته عن النيل فى «شيطان بنتاءور» التى ظهرت بعد سنوات كرائعته الثانية فى النيل.[١٥]

* * *

ولم ينس شوقى مصر الفرعونية فى مقالاته التى نشرت بعد وفاته فى كتاب «أسواق الذهب» ففضلاً عن ذكر مصر الفرعونية ذكرا مستفيضاً فى مقالتيه «قناة السويس» و«البحر الأبيض المتوسط» أفرد لها مقالاً خاصاً أسماه «الأهرام».

وهذه المقالات أعلق بشعره فى مصر القديمة من رواياته النثرية، والكتاب عرض لآرائه فى الحياة والناس والتاريخ. وفى القطعة التى عن الأهرام أصداء من شعره. و«أسواق الذهب» يجب أن يعتبر

مفتاحاً مهماً من مفاتيح «الشوقيات» . وهذا الفهم يعطى الكتاب وظيفة أكثر أهمية من كونه إسهاماً فى النثر . وقد أشار شوقى إلى بعض هذا عندما شرح مذهب الشعراء فى كتابة النثر ، أى حينما يكونون فى مزاج معين لايسمح لهم بالنظم . فهذه المقالات فى «أسواق الذهب» تنثر ضوءا على الشعر العالى فى «الشوقيات» وكفى بهذا أهمية لها . وهى مثل على التكامل بين شعر الشاعر ونثره يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار فى الدراسات المتأنية لشاعرية شوقى .

* * *

وفازت مصر الفرعونية بمسرحية واحدة من مسرحيات شوقى هى «قمبيز» . وهى وإن تكن مسرحية شعرية فإنه تحسن الإشارة إليها فى هذا الشطر من المقال الذى يتحدث عن نثر شوقى [١٦] فالشعر فيها قليل ؛ إذ اهتم شوقى فى تأليفها بالأحداث المسرحية أكثر من القصائد الغنائية ، التى تكثر فى «مصرع كليوباترا» و«مجنون ليلى» ، كما أنها صياغة جديدة لرواية «دل وتيمان» النثرية . وقد أفاض فى الكلام عنها باحثو مسرح شوقى ، فلا ضرورة إلى إعادة هذا . [١٧] وإنما نذكر هذه المسرحية فى هذا الموطن للتدليل على شمولية اتساع أدب شوقى فى مصر الفرعونية ، ورسالة المسرحية السياسية ، مثل رسالة الروايات ، موجهة ضد الاحتلال البريطانى .

ولهذه المسرحية أهمية خاصة فى الكلام عن مسار شوقى الفنى ، الذى تعدل وتغير بازورار الخديو توفيق عن المسرحية الشعرية الشوقية . وقد أشير سابقاً فى هذا المقال إلى تراجع شوقى المؤقت عن كتابة المسرحية استجابة لرغبات القصر ، وكيف أنه تناول الروايات بدلاً منها ، ومنها «دل وتيمان» . وهذه هى الرواية التى استحالت إلى مسرحية بعد ثلاثين عاماً عند رجوع شوقى إلى المسرح . وهى تمثل الجنس الأدبى الذى كان شوقى ليختاره ـ أى المسرحية ـ لولا إعراض الخديو عن مسرحيته الأولى «على بك الكبير» .

* * *

وهكذا كانت هذه الفرعونيات النثرية تمثل اهتمام شوقى الشديد بالفترة الأولى القديمة من تاريخ بلده الذى ذكره هو فى مقدمته «لدل وتيمان» وأفصح عنه فى بقية المشهد :

وأنــــا المحتفى بــــتــــاريخ مصر
من يصن مجد قومه صان عرضا

وكان اهتمامه بها ـ كما قال بحاثة شوقى المعاصرهوماهر حسن فهمى ـ «ليس وليد إعجاب فحسب ولكن وليد إحساس أصيل بالشخصية المصرية» . ونزيد على ذلك معيدين ومؤكدين لما قلناه سابقاً وهو أن آثار شوقى النثرية هذه تعد مشاركة ذات بال فى النثر العالمى الذى أولى مصر القديمة عناية خاصة . وشوقى كان مطلعاً على هذا الأدب الأوروبى فى مصر الفرعونية ، ولم يشأ أن يكون الكاتب المصرى متخلفاً فى الكتابة عن تاريخ بلده فسارع وكتب وسد الثغرة . وهكذا يجب أن تفهم أعماله النثرية فى مصر الفرعونية والتى يجب أن تأخذ مكانها فى تاريخ النثر العربى الحديث عند مؤرخى هذا النثر . وعكس ماظن البعض ، فإن هذه الآثار بها الكثير من النثر العالى : وهى تبرر ماقاله فيه بشارة الخورى وهو يرثيه :

إلآهــة الشــعر قــامت عــن ميــامنــه
وربــة الــنثر قــامت عــن مــيــاسره

ولعل ذروة هذا النثر العالى هى المقدمة التى صدر بها القصيدة الفرعونية الشهيرة فى «أنس الوجود» والتى يظهر فيها أمير الشعراء إماما من أئمة النثر العربى الحديث .

٢ ـ القصائـــد

ولكن شوقى كان قبل كل شىء شاعراً . وهذه الحقيقة تثير السؤال الأهم فى غرام شوقى بمصر الفرعونية . وهو : ما الذى أثار اهتمامه البالغ كشاعر فى هذه الفترة من تاريخ مصر؟ والإجابة عن هذا السؤال تتلخص فيما يلى :

أولا : لأن حضارة مصر الفرعونية كانت حضارة ذات صبغة دينية قوية ، الموت فيها أهم من الحياة ، والآخرة أهم من الأولى ، تؤمن بالبعث وتهيىء له الطعام والشراب وعربة الشمس . كل هذا فتن شوقى وهو شاعر ينظم فى إطار هذه المفاهيم ويشيعها فى مراثيه وقصائده فى مصارع الدول والرجال .

ثانيا : لأن شوقى كان شاعر الماضى والتاريخ ، طوّف بمنابره ومحاربيه فى دار الإسلام وفى دار الحرب ، وهو القائل : «الشعر ابن أبوين» الطبيعة والتاريخ فكان من الطبيعى أن تجذبه مصر الفرعونية التى كان تاريخها يمثل أطول فترة زمنية فى التاريخ المصرى لعهده ، وأن تجذبه هذه الحضارة العجيبة التى بزغت فى فجر التاريخ والتى أصبحت ديارها ولاية فى دار الإسلام بعد الفتح العربى ، ذلك الفتح الذى برره بين فتوح مصر جميعها فى قوله المشهور :

فى الحق سُلَّ وفيه أُغْمِدَ سيفُهم
سيفُ الكريم من الجهالة يفرق
والـــفـــتح بـــغى لايهوّن وقـــعـــه
إلا الـــعـــفـــيف حســـامـــه المترفق

وأعجبه فيها ـ فيما أعجبه ـ عنصر السيادة والقوة التى أظهرها الفراعنة فى الوادى وفى غرب آسيا . وشوقى كان شاعر القوة ، فقد كان قريباً من السلطان ، يشرف على الدنيا من علٍ ، ويذكر الأمجاد الحربية الإسلامية الماضية منها والحاضرة .

وثالثا : نداء الأطلال ، ومع أن هذه الحضارة العجيبة قد سلم قسم منها محنطاً فإنها فى الحقيقة كانت أطلالاً ، وهذا مضمون شعرى يستجيب له الشاعر العربى استجابة سريعة ، فهو من إنجازات العصر الجاهلى الباقية ، ويحتمل تجديدات على يد شاعر كبير يحسن فهمه وصياغته . فشعر الأطلال بلغ ذروته فى شعر شوقى ، وهو الذى وقف عليها فى أمكنة مختلفة فى دار الإسلام ، فكانت هذه الأهرامات والهياكل الفرعونية الغاية التى وصل إليها الشعر العربى فى هذا المضمون الجميل .

رابعا : العنصر الذاتى فى حياة شوقى : فقد رأى الرجل فى تاريخ أسرته ما يشبه تاريخ أسرة أخرى يرقى عهدها إلى مصر الفرعونية التى

ذكرها القرآن الكريم ، ألا وهى الأسباط . وهكذا جاء أجداد شوقى إلى مصر غرباء زمن محمد على ، ورأى الشاعر هذا التشابه الغريب ممثلاً فى يوسف الصديق وكان من الوافدين الذين ربحت تجارتهم كما ربحت تجارة جد شوقى وسميه . ولم يكن من الصعب على شوقى أن يحدث شيئا من الانطباق الذاتى بينه وبين يوسف ، لاسيا وقد صار خديو مصر يدعى العزيز ، وهو اللقب الذى أعطاه القرآن لوزير فرعون الذى اشترى يوسف ، ثم صار شوقى شاعر عباس حلمى ، أى شاعر العزيز ، وقد اعتد بهذا اللقب وأشار إليه فى البائية المعروفة :

شاعر العزيز وما
بالقليل ذا اللقب

ومن يطالع الشوقيات بإمعان ير آثار هذا الاتصال الروحى مع مصر الفرعونية القرآنية ، فالإشارات إلى يوسف متعددة ، وكثير منها إشارات ذاتية تدل بجلاء ووضوح أن شوقى قد يكون أصيب بما يمكن وصفه بالعقدة اليوسفية . وأغلب الظن أن فكرة العفاف التى تتردد فى غزلياته منتزعة من حياة يوسف ، أو من تلك الحادثة التى تصف علاقته مع امرأة العزيز ، وهذا يعين على فهم بعض الأبيات فى شعر شوقى ، بل هو المفتاح لبعض الأغلاق . ففى الغزلية المشهورة «خدعوها بقولهم حسناء»، هنالك بيت معروف :

جاذبتنى ثوبى العصىّ وقالت
أنتم الناس أيها الشعراء

والمصراع الأول من هذا البيت لا يمكن أن يفهم من السياق وحده . وفهمه الصحيح يتم بسورة يوسف ولاسيما الآية «وقَدّتْ قميصَه من دُبُر» .

ولم يكن من السهل على شوقى ، وهو مسلم، دستوره القرآن ، وشاعر ملتزم ينظم فى إطار الخلافة والجامعة الإسلامية ، أن يقف على أطلال الفراعنة ، وهم قوم لم يذكرهم القرآن ذكراً جميلا . كما أن ذكراهم فى العصر الحديث قد أثارت كثيرا من الأهواء السياسية ومزيداً من التيارات التى لم تهش لها القومية المصرية فى النصف الأول من هذا القرن . فكان فى هذه الأطلال مزالق ومهاوٍ كثيرة . وليس أدل على فطنة شاعرنا من أنه عرف كيف يتجنب هذه المزالق ويخلص منها إلى فهم لمصر الفرعونية ، مكنه من استغلالها لخدمة بلاده وخدمة الشعر العربى . واستغلال شوقى للفرعونيات فى خدمة مصر يتلخص فى الأمور التالية .

أولا : فطن شوقى إلى أن مصر بعد الاحتلال البريطانى كانت فى حاجة إلى دفاع على الصعيد الحضارى لاستعادة استقلالها . فكانت تلك الانتباهة من ضميره التاريخى التى عرض فيها شوقى قضية مصر أمام مؤتمر المستشرقين مرة فى جنيف ، وأخرى فى أثينا فى قصيدتين أدخل فى بنائهما مصر الفرعونية ، والمعنى الضمنى فيهما واضح ؛ فهو ينعى على بريطانيا احتلالها للوادى الذى كان مهداً للحضارات ، ومقبرة للفاتحين فى كثير من الأحيان .

فهو يقول طوراً :

علمت كل دولة قد تولت
أننا سُمُّها وأنّا البلاء

وتارة يقول :

مشت بمنارهم فى الأرض روما
ومن آثارهم قبست أثينا

ثانيا : استغل مصر الفرعونية فى إطار القومية الإقليمية ، وهى المفهوم السياسى الجديد الذى جاء به رفاعة الطهطاوى بعد عودته من فرنسا . فهو يستعين بمصر الفرعونية فى تأكيد وحدة مصر وهويتها وإقليمية تاريخها ، ويقوده هذا إلى تبرير بعض الأشياء فى حضارة مصر القديمة كاستعباد الفراعنة للناس فى بناء الأهرامات فيقول :

هو من بناء الظلم إلا أنه
يبيض وجه الظلم منه ويشرق

ثالثا : يستغل شوقى مصر الفرعونية فى إذكاء الروح القومية المصرية ويستنبط العبر من تاريخها فى كثير من المناسبات السياسية والاجتماعية ، كما فعل فى قصيدته عن البرلمان وتمثال نهضة مصر . وأحياناً يعرض عن ملامح من تلك الحضارات عندما لاتروقه ، كقوله مخاطباً توت عنخ آمون :

زمان الفرد يافرعون ولى
ودالت دولة المتجبرينا

ولم يكتف شوقى بالنواحى السياسية والقومية فى استغلال مصر الفرعونية ، ولكنه تصدى للمواجهة بينها وبين مصر القرآنية ، فجاء بحل لطيف أرْضَى به ضميره الشعرى وضميره الدينى ، ويتلخص هذا الإرضاء فى معادلة مفادها أن الأنبياء ضيوف الفراعنة لجأوا إليهم فى محنهم فيقول :

أين الفراعنة الألَى استذرى بهم
عيسى ويوسف والكليم المصعق
الموردون الناس منهل حكمة
أفضى إليه الأنبياء ليستقوا

وأن مصر الفرعونية أرض مقدسة ، هبطها الأنبياء ومشوا على ثراها ، ونزلت فيها أولى الشرائع ، كما أنها أنجبت أم العرب ، فهاجر أم إسماعيل ، ماكانت سوى فتاة مصرية من أرض الفراعنة .

والسؤال الأخير الذى يمكن أن يطرح فى موضوع شوقى ومصر الفرعونية هو : كيف أفلح شوقى فى تجميل الشعر العربى بهذا المضمون الجديد ؟ وكيف كانت النتيجة شعراً قبله الذوق العربى ؟ والجواب على ذلك أن شوقى كان يتحرك بفهم وأناة وحذر ، ففى محاولة هذا التجديد توكأ على الشعر القديم وعلى القرآن الكريم وأحسن التوكؤ

وياحسن ما فعل إما الشعر القديم فقد أخذ منه نداء الأطلال ، وهو مضمون أحسن معالجته القدماء ، ولكن شوقى أعطاه إطاراً جديدا ومعنى جديدا أحيا به المضمون القديم ودلل على حيويته وقابليته للتجدد . وأما القرآن الكريم فقد أذاب كثيراً من أصدائه وأشذائه الفرعونية فى شعره فجاء وبه شىء من تداعى المعانى ، وكثير من الإيحاءات القرآنية فاتسم هذا الشعر الفرعونى بسمة الجلال القرآنى ، ووقع موقع رضى وقبول عند القارىء العربى ، لأن هذا التعبير الفنى عن تلك الحضارة الغريبة خرج فى أداء لغوى لايفارق البلاغة القرآنية والشعر القديم .

هكذا كانت فرعونيات شوقى تجديداً فى مضمون الشعر العربى نابعاً من التراث . وقد توفرت له فى ميدان القبول الأدبى أسرار النداء والتلبية . لقد عرّب شوقى فى شعره مصر الفرعونية،وقرّب تلك الحضارة القديمة من مصر العربية عندما جعلها جزءاً من ديوان الشعر العربى الحديث .

* * *

قصائد شوقى الفرعونية متفرقة فى ديوانه ، ويمكن أن تضاف إليها المقطعات المنتثرة فى رواياته الفرعونية الثلاثة،وفى حواره مع شيطان بنتاءور ومسرحية قمبيز . ولكن الشعر العالى منها فى الديوان لاسيما فى الجزء الأول والثانى والرابع .

تبدو مصر الفرعونية فى ديوان شوقى فى قصائد كاملة مفردة لها ، أو مركبة ، كعنصر فى بناء قصائد أخرى طويلة وقصيرة .[19] والقصائد الكاملة التى تذكر مصر الفرعونية حسب ترتيب مجيئها فى الشوقيات هى « ذكرىَ كارنارفون » ، و« أبو الهول » ، و« توت عنخ آمون » ، و« أنس الوجود » ، و« توت عنخ آمون وحضارة عصره » ، « توت عنخ آمون والبرلمان » ، و« تمثال نهضة مصر » ، و« أثينا » .[20] والقصائد التى تذكر فيها مصر الفرعونية فى مقاطع مركبة فى بناء القصائد هى : « كبار الحوادث فى وادى النيل » ، و« على سفح الأهرام » ، و« الرحلة إلى الأندلس » ، و« أيها النيل » ، و« أندلسية » .[21]

وهذه الفرعونيات يمكن أن تقسم إلى قسمين ينسبان إلى فترتين من مسار الشاعر الفنى ، الأولى تمتد من مطلع حياته الشعرية حتى نفيه إلى إسبانيا ، والثانية من رجوعه من المنفى حتى مماته . فى للفترة الأولى كان ذكره لمصر الفرعونية مركباً فى قصائده الطوال الجامعة ، كالهمزية التاريخية والنيل ، وكان بطله فيها رمسيس ، الفاتح الكبير.[22] وفى الفترة الثانية صار ينظم قصائد كاملة فى مصر الفرعونية متجاوباً مع الاكتشافات التى قام بها الأثريون فى العشرينيات ، لاسيما اكتشاف قبر توت عنخ آمون ، الذى رفع إليه شوقى ثلاث قصائدَ كاملة ، ولمكتشف قبره ــ لورد كارنارفون ــ قصيدة رابعة .[23] وفى قصائد هذه الفترة الثانية أصبحت الإشادة مركزة على الحضارة الفرعونية ، التى كشفت عنها بشكل لافت مقبرة توت عنخ آمون ، كما كانت قصائد الفترة الأولى مركزة على فتوح رمسيس الثانى ومجد مصر العسكرى فى أيامه .

٣

لهذه الفرعونيات مكانة خاصة فى أعمال شوقى الشعرية ، ليس فى إطار الأدب العربى فحسب ، ولكن فى إطار الأدب العالمى أيضاً ، الأمر الذى يعطى لشعره فى هذا المضمون بعداً عالمياً واسعاً .

لقد أضافت هذه القصائد الفرعونية مضموناً جديداً رائعاً إلى ديوان الشعر العربى أحل شوقى محلاً فريداً بين شعراء العرب قديما وحديثاً . فشعراء العرب فى العصور الوسيطة مرّوا على مصر الفرعونية مرور الكرام كما فعل المتنبى ، وكان شعرهم أحياناً مبنياً على الجهل كما يفهم من البحترى الذى جعل الفراعنة أعراباً من تنوخ . ثم زاد حظ مصر الفرعونية من الشعر العربى فى العصر الحديث عندما نظم فيها البارودى وصبرى وحافظ ولكن النبرة الخطابية بقيت غالبة على هذه القصائد التى لاتسمو نوعاً ومقدارا إلى روائع شوقى .

وبعض السر فى تفوق شوقى يكمن فى أنه مر على مصر الفرعونية مرور البخلاء وأطال المرور وواصله طوال حياته من أولها إلى آخرها . وكان يرجع إليها فى كل مناسبة تسمح له بالرجوع ، وكان شعره مبنياً على العلم ، لأنه عاصر الاكتشافات الأثرية التى تلت حل رموز الهيروغليفية والتى كشفت عن معالم تلك الحضارة العجيبة ، فيصبح شوقى هو الشاعر الوحيد الذى أسرع إلى استغلال تلك الفتوح العلمية فى شعره ، فأحيا شعره حضارة بكاملها ، وهى حضارة أثارت إعجاب الناس فى كل زمان ومكان .

وهذه الحضارة المصرية القديمة فتنت علماء أوروبا وبعضاً من أدبائها وفنانيها الذين نظموا فيها ، أمثال الإنجليزى « شلى » و« هنت » والفرنسى « بيير لوتى » ، الأمر الذى يضع فرعونيات شوقى فى سوق الأدب العالمى ويهيىء صعيداً صالحا للموازنة . ومهما اختلفت الأذواق فى التقويم المقارن لهذه الآثار الأدبية يبقى شوقى فارساً متقدماً من فرسان هذه الحلبة العالمية . فهؤلاء الشعراء كانوا ينظمون فى مصر الفرعونية نظماً يعكس اتجاههم الوجدانى الذى كان له ميل إلى الأماكن البعيدة ، وكانوا زواراً أو سائحين يهبط أحدهم مصر ، ولايطيل الإقامة بعد أن يرضى شوقاً عابرا إلى رؤية هذه الأماكن والآثار . بينما كان شوقى ينظم فى آثار لها فى نفسه ووجدانه نداء أعمق وأوسع ، لأنها آثار بلده التى يعتز بها ، ولأنه كان يجاورها ويطيل مشاهدتها والتأمل فيها . ويقف أمامها ويتفاعل معها ويتجاوب ، الأمر الذى جعل من هذا كله تجربة واسعة صادقة فى وجدان شوقى الشعرى .

فعلى هذا الأساس يكون شوقى فريداً بين شعراء العالم الذين فتنتهم هذه الحضارة ، لأن هؤلاء ألموا بها إلماماً عابرا ، عكس شوقى ، الشاعر الوحيد بين شعراء الشرق والغرب الذى كانت له وقفة طويلة متأنية مع هذه الحضارة وآثارها ، والذى قام بعمل مشبه لما قام به الأثريون ، وهو بعث مصر الفرعونية من لحدها ، ليس فى كلام موزون مقفى ، ولكن فى شعر عالمٍ له مكانته فى سوق الأدب العالمى . ولعل ذروة هذا الشعر العالمى هى المقاطع التى ترادف مايدعى فى الأدب الأوروبى Ekphrasis أى وصف الشاعر

لمنجزات الفنون التشكيلية من صور وتماثيل وعمائر. وهى فى فرعونيات شوقى ممثلة فى وصفه للأهرامات والمعابد، ولأبى الهول، والجداريات مقبرة توت عنخ امون، التى كشف النقاب عنها فى العقد الثالث فى هذا القرن.

الهوامش

(١) لعل أول من أولى فرعونيات شوقى اهتماما خاصا هو محمد صبرى : أنظر مقاله «التاريخيات والوطنيات فى شعر شوقى»، مهرجان أحمد شوقى ١٩٥٨، لاسيما الصفحات ٢٠٣ ـ ٢١٨ حيث يقتبس الكثير من أشعار شوقى الفرعونية، انظر أيضا الفصل الذى كتبه أحمد محمد الحوفى واصفا مضامين القصائد الفرعونية فى وطنية شوقى، الطبعة الثالثة (دون تاريخ) ١١٩ ـ ١٤٨ وفيه مختارات كثيرة من هذه القصائد. أما فرعونيات شوقى النثرية فقلما تذكر أو يعنى بها فى الدراسات الشوقية. وآخر الدراسات التى ظهرت وبها ذكر لفرعونيات شوقى هى مقال قدم لمهرجان حافظ وشوقى الذى أقيم فى القاهرة بقلم محمد زغلول سلام.

(٢) أشار الحوفى إلى هذه القصائد فى مقاله المذكور سابقا، ١٤٥ ـ ١٤٦، وأنا معه فى تقويمه لها والموازنة بينها وبين روائع شوقى.

(٣) انظر ما قاله ولده حسين فى أبى شوقى، ص ٩٨ وجدير بالذكر أن شوقى قبل انتقاله إلى الجيزة بعد المنفى كان يسكن المطرية حيث كان محاطا بآثار مصر الفرعونية. فالمطرية كما هو معروف ليست إلا هليوبولس الحاضرة الفرعونية القديمة والتى لاتزال مسلتها قائمة إلى اليوم.

(٤) لم يكن شوقى شاعر القصر فحسب، بل كان أيضا كاتبا ومستشارا سياسيا له.

(٥) تأثر شوقى فى كتابته «عذراء الهند» برواية الكاتب الفرنسى فردينند دى لانوا «رعمسيس الكبير». ولعله تأثر أيضا فى إعجابه برعمسيس بما كتبه فنلون الفرنسى فى «مغامرات تلماك» وهناك يظهر رعمسيس باسم سيزوستريس.

(٦) ذكر رفاعة الطهطاوى عهد (أمازيس) فى تاريخ مصر القديمة ذكرا حسنا ولابد أن شوقى قرأ كتاب الطهطاوى وذكر ماقاله عنه فى «مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية (القاهرة، ١٩١٢) ص ١٨٩ ـ ١٩٠.

(٧) كان البارودى ينتسب إلى الملك الأشرف بارسباى. وقد رآه عرابى جديرا بحكم مصر بدل الخديو توفيق.

(٨) اعتمد شوقى فى «دل وتيمان» على رواية الكاتب الألمانى جورج أبرس. ومن الممكن أن شوقى تذكر ما قاله الطهطاوى عن بسماتيك آخر الفراعنة، فى مناهج الألباب» ص ١٨٨ وما قاله هيرودوتس المؤرخ اليونانى الذى يذكره شوقى فى مقاله عن البحر الأبيض المتوسط فى «أسواق الذهب».

(٩) ولعل شيطان بنتاءور ـ لهذا السبب ـ كانت أقرب هذه الآثار النثرية إلى نفس شوقى وكان قد أولى بنتاءور اهتماما فى أولى رواياته «عذراء الهند»، إذ جعله أحد أشخاص الرواية الرئيسيين ـ مؤدبا لآشيم ولى عهد رعمسيس ورئيسا لحزب آشيم المنادى لحرب الكهان فى مصر.

وقد أخطأ شوقى فى ظنه أن بنتاءور كان شاعر رعمسيس الذى نظم قصيدة معركة قادش التى خاضها رعمسيس، وهو الظن الذى كان شائعا عندما كتب شوقى «شيطان بنتاءور» ويجنح علماء المصريات اليوم إلى الظن أن بنتاءور كان اسم الخطاط الذى نسخ نص القصيدة على البردية ويبدو أن هذا الخطأ أشاعه الكاتب الألمانى أبرس: انظر سليم حسن، الأدب المصرى القديم، القاهرة، ١٩٤٥، الجزء الثانى ص ١٤٩.

(١٠) انظر النص فى طه وادى: شعر شوقى الغنائى والمسرحى، دار المعارف، ١٩٨١ ١٨٦ ـ ١٨٧.

(١١) انظر أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث فى مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، ١٩٧٨، ص ١٨٢.

(١٢) ظهر كتاب «حديث عيسى بن هشام» سنة ١٩٠٧ وكان قد ظهر قبل ذلك مسلسلا فى «مصباح الشرق» بعنوان «فترة من الزمان» من أبريل ١٨٩٨ إلى أغسطس ١٩٠٣.

(١٣) عذراء الهند، بالإضافة إلى شيطان بنتاءور، انظر حاشية (٩).

(١٤) انظر شيطان بنتاءور تحقيق محمد سعيد العريان القاهرة، ١٩٥٣، ص ١٦٧

(١٥) المصدر نفسه، ١٣٢، ٢٢٧ ـ ٢٢٩

(١٦) ومصرع كليوباترا أيضا يمكن أن تذكر فى هذا الموطن، فعلى الرغم من أنها تتناول العصر المكدونى فى تاريخ مصر فإن العنصر الفرعونى فيها واضح من أشخاص الرواية، مثل أنوبيس الكاهن المصرى الفرعونى، وكذلك الأهمية التى أعطيت لايزيس الإلاهة الفرعونية فى المسرحية.

(١٧) وأعدلهم شوقى ضيف: انظر فصله فى شوقى شاعر العصر الحديث. دار المعارف ٢٠٨ ـ ٢٢٠.

(١٨) وأول من فعل هذا كان رفاعة الطهطاوى عندما ذكر أمجاد سيزوستريس (وهو رعمسيس الثانى الذى يسميه سيزوستريس كما يفعل شوقى وهذا فعل بعض المؤرخين) فى قصيدة وطنية انظر أحمد الحوفى، المصدر السابق، ٤٠ ـ ٤١

(١٩) وتذكر أيضا فى إشارات عابرة فى كثير من القصائد.

(٢٠) انظر الشوقيات، الجزء الأول ـ ٨٤ ـ ٩٠ / ١٣٢ ـ ١٤٥ / ٢٦٦ ـ ٢٧٤ وفى الجزء الثانى، ٥٣ / ٩٤ ـ ٩٩ / ١٥٧ ـ ١٥٩ / ١٨٣ ـ ١٨٤ / الجزء الرابع ٦١ ـ ٦٢.

وجدير بالذكر أن معبد «أنس الوجود» الذى نظم فيه شوقى قصيدته المعروفة، أقيم فى العصر المكدونى ولكن الإلآهة التى أقيم لأجلها المعبد ـ إيزيس ـ كانت فرعونية، وكذلك نقوش المعبد التى لا تزال قائمة إلى اليوم.

(٢١) انظر الشوقيات الجزء الأول ـ ١٨ ـ ٢٣ / ٢٣ ـ ١١٤ الجزء الثانى ٤٥ ـ ٤٧ / ٦٥ ـ ٧١ / ١٠٧.

(٢٢) وكان يدعوه سيزوستريس تابعا فى ذلك مؤرخى اليونان، وقد سبقت الإشارة (حاشية ١٨) إلى أنه تأثر فى هذا برفاعة الطهطاوى الذى ذكر هذا الفرعون فى قصيدته الوطنية والأرجح أن الطهطاوى فعل ذلك متأثرا بفنلون فى روايته «مغامرات تلماك» التى ترجمها الطهطاوى إلى العربية (حاشية ٥)

(٢٣) من الممكن أن تدعى هذه المتواليه الشعرية أو الرباعية فى الفرعون الفنى. الآمونيات.

عالم القصائد الخمس بين الواقع والحلم

قراءة فى قصيدة "أحوال ثمود"

اعتدال عثمان

ديوان أدونيس الأخير «القصائد الخمس ـ تليها المطابقات والأوائل» كون شعرى له مداراته وقوانين حركته الخاصة، وتربطه وشائج عدة بأكوان أخرى هى دواوين الشاعر السابقة. لكن أدونيس يظل متميزا ومتفردا فى كل ديوان جديد. إنه مايزال يحلم، مايزال يكتب، تتخلق بين أصابعه أكوان شعرية باهرة، ولا يسمح لمملكة الحلم عنده أن تشيخ. يستثمر أدونيس، فى هذا الديوان الأخير، إنجازاته الشعرية السابقة، يشد رقعة نسيجها إلى أقصى اتساع تحتمله، ويضفى عليها طابع الديوان الخاص.

لقد دأب أدونيس ـ فيما عدا بداياته الأولى[1] ـ على المزج بين الغياب المطلق عن الواقع والحضور الغامر فيه، أى أنه يطلق حساسيته الشعرية من عقال الوعى لتحوم فى عوالم الحلم الغريبة الشاسعة، ثم تعود فتقيم وحدة بين عالمى الواقع ومافوق الواقع، وذلك عن طريق تحويل الأفكار إلى أشياء مادية والأشياء المادية إلى أفكار[2]. والأمثلة على ذلك كثيرة تشكل معظم أعمال أدونيس، كما تظهر لعين القارىء دون دراسة تفصيلية متقصية، بدءا من «أوراق الريح» ١٩٥٨، ومرورا «بأغانى مهيار الدمشقى» ١٩٦١، و«كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل» ١٩٦٥، و«المسرح والمرايا» ١٩٦٨، و«وقت بين الرماد والورد» ١٩٧٠.

غير أن الشاعر ينطلق أحيانا فى مغامراته الحلمية ليكتشف «عوالم الجنون»[3] كما حدث فى ديوانه «مفرد بصيغة الجمع» ١٩٧٧ يحدوه طموح نبى، لكنه نبى ينكسر كضوء، وينسحق أمام نبوته، فلا يبقى منه سوى هشيم:

«وبقيت كلماته تهذى وتطوف
وبقى هباؤه»[4]

ذلك لأنه يحلم دائما بأن يدخل «فى غير الممكن»[5].

ويبدو الإغراق فى الحلم الهذيانى، والابتعاد عن الواقع المحسوس خروجا مؤقتا للشاعر على مشروعه الفكرى فى إطاره الأشمل، لأن أدونيس مثقف طليعى له إسهامات هامة فى ثقافتنا العربية المعاصرة. إن بحثه الهام «الثابت والمتحول ـ بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب» جهد علمى ضخم يدل على هموم مثقف يحمل عبء أزمة

الفكر العربي ويعايشها . ويفرد أدونيس كذلك جهدا خاصا فى كتابه « زمن الشعر » للتعريف بحركة الشعر العربي الحديث وبسط ماهيتها ومفاهيمها وزواياها المختلفة التى تتعلق بالشكل واللغة والصورة ، وعلاقة الشعر بالفلسفة والحياة ، وعلاقته بالقارئ المتلقى وغيرها من القضايا الفنية ، إلى جانب نظرات أخرى ثاقبة فى الثقافة العربية بشكل عام . ويواصل أدونيس طموحه الجسور فى آخر أعماله النثرية « فاتحة لنهايات القرن ـ بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة » فيؤسس ـ من خلال بيانات تعبر عن واقع الحال ، حال الشاعر والشعر والثقافة والمجتمع العربي ـ منطلقات الحركة الطليعية وآفاق مساراتها .

إن مجال طموح أدونيس ، كما يظهر فى أعماله يقترن بالحلم بواقع مغاير ، إنه يختطف من الحلم رؤاه الباهرة ، يغرسها فى قلب الحاضر شعرا متوهجا ، وكلما شعر بمأساة الانفصال بين عوالم الرؤى والواقع الراكد المبعثر يؤوب إلى رحيل جديد لعل اللغة تثمر فعلا ، لعل الحرف يلين ، يضئ طريقا أو يزيح حجرا ، ولعل الكلمات تصنع عالما أكثر بهاء . وتستخدم كلمة « حلم » فى قاموس أدونيس الشعرى مقترنة دائما بكلمة « رؤيا » ، ويغلب على قصائده الصفة الحلمية الرؤيوية وإن لم تأخذ القصائد عنوان « حلم » صراحة . والحلم أو الرؤيا نوع من الشطح ، إذا استخدمنا المصطلح الصوفى ، يتجاوز العقل والمنطق والواقع ويقترن بالغرابة والتخييل واللامعقولية ، ويتيح ، فى مجال الإبداع الشعرى ، نوعا من الحضور فى بدئية اللغة ، يطابق الحضور فى بدئية العالم بلغة الصوفية . إنه صفة البكارة اللغوية يلبسها النطق ، أو هو اللغة فيما وراء اللغة .[٦]

وإذا كان الشطح فى الشعر يقتضى غيبوبة عن اللغة بالمعنى الاصطلاحى ، شأن التصوف الذى هو غيبوبة عن العالم بالمعنى الاصطلاحى كذلك ، فإن الشاعر أو المتصوف لابد أن يعود إلى عالم المحسوسات بعد سياحته فى اللامرئى مزودا بكشوف الرؤيا . تلك هى النقطة التى ينتهى عندها ديوان أدونيس « مفرد بصيغة الجمع » ويبدأ منها ديوانه التالى « القصائد الخمس ـ تليها المطابقات والأوائل » .[٧]

إن النبى ، الذى انسحق أمام العناصر التى تمردت عليه ولم ترضخ لنبوته ، يعود من متاهة الحلم فى ختام « مفرد بصيغة الجمع » ليقول :

وأنت ، أيتها الأشلاء الباقية من أحلامنا

تحومى حول صبواتنا
أجسادنا نتوء الطوفان
وليس فى أنقاضنا غير المحيطات
والآن أول البحر
أنا الصارية ولا شئ يعلونى /
والآن أول الأرض[٨] .

ويعقب أوبة الشاعر إلى الأرض ديوان « القصائد الخمس » ويبدأ بقصيدة « أحوال ثمود » :

« .... رجع القول إلى أحوال ثمود »

وتبدو الجملة الافتتاحية ـ فى القصيدة ـ كأنها استئناف لحركة مستمرة خارج فضاء القصيدة نفسها [٩] ، قد تكون حركة التهاويم الحلمية التى انتهت فى الديوان السابق بالعودة إلى الأرض ، وتستأنف هنا برجوع القول إلى أحوال ثمود وما تثيره من تداعيات تاريخية تنسحب آثارها على الحاضر (كما سوف يظهر عند تحليل القصيدة) هذا احتمال ، أما الاحتمال الآخر فقد يكون استئناف قول بدأ فى قصائد أخرى شغل فيها الشاعر بواقع الأمة العربية مثل « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف »[١٠] ، على سبيل المثال ، أو غيرها . مايهمنى هنا هو تلك الحركة التى تبدو كأنها حركة دائرية تبدأ من حيث تنتهى وتنتهى من حيث تبدأ .

إن القراءة الأولى تفضى إلى تماثل تلك الحركة الدائرية مع حركة الطبيعة ودورة الفصول ، وارتباط أسطورة أدونيس ، الإله الإغريقى ، بتلك الدورة[١١] ويبدو الديوان كأنه دورة من تلك الدورات يطالعنا أدونيس من خلالها فى موسم من مواسمه البهية متربعا على عرش قصائده الخمس ، متأملا فى بديع صنعه فى « المطابقات » ، مختتما دورة حياة الديوان فى « الأوائل » التى هى ، فى الوقت نفسه ، نهايات وبدايات لدورة جديدة .

ولأدونيس فى مواسمه طقوس ، قد يغلب عليها طقس الأسطورة فيسيطر الفينيق أو تموز أو العنقاء أو بروميثيوس أو أورفيوس ؛ وقد يغلب عليها طقس الرمز فيبرز مهيار أو البهلول ، أو الرمز التاريخى ؛ فنلمح وجه على بن أبى طالب أو الحسين بن على أو معاوية أو النفرى أو الحلاج وغيرهم ، أو الرمز الأدبى متجسدا فى أبى العلاء أو أبى نواس أو أبى تمام أو المتنبى ، أو رموز أخرى مثل بيروت أو دمشق أو الأرض ... الخ . كذلك يغلب ـ أحيانا ـ طقس الحلم فتتلاقى الطقوس كلها وطقوس غيرها ، نابعة من أغوار مجهولة غير مرئية كامنة وراء ظواهر الأشياء .

والطقس الغالب على ديوانه الأخير هو طقس الواقع المتوتر الذى يحاول الشاعر الانفلات من معوقات امتداداته التاريخية ، فيمتطى صهوة الحلم وطاقاته اللانهائية ، عابرا به نحو آفاق الزمن الآتى . وأول ما يلفت الانتباه فى عناوين القصائد الرئيسية الخمس فى الديوان ، هو ارتباط اثنتين منها ارتباطا مباشرا بمدن عربية قديمة ، بادت أو ما تزال قائمة ، هى « بابل » و « مراكش ـ فاس » . وتستدعى قصيدة ثمود أحوال تلك القبيلة البائدة التى سكنت وادى القرى ، وورد ذكرها فى آيات قرآنية كثيرة ، كعبرة لقوم كذبوا بالنذر والرسل فأخذهم الهلاك جزاء ما فعلوا .

أما قصيدة « قداس بلا قصد ، خليط احتمالات ... » فهى أشبه ما تكون بشعائر عبادة سرية ترفع قربانا فى مذبح الشعر إلى المرأة ـ المدينة ؛ وقد تكون المرأة ـ المدينة هى القربان الذى يذبح فى

قدس أقداس اللغة ، أى الشعر . والأمر سواء ؛ فالقصيدة في ظاهرها على الأقل ، خليط احتمالات .

تبقى قصيدة «البهلول» وتأتى واسطة العقد بين قصيدتى «أحوال ثمود» و «بابل» . وإذا كانت «ثمود» تمثل فى مستوى من مستوياتها الدلالية ، الماضى البائد ، ترتبط «بابل» بتداعيات مشابهة ؛ فقد اتصفت مملكة بابل ، فى عهدها الأول ، بالمنعة والعزة والسلطان ، لكن أهلها أخذتهم العزة بالإثم ، فحلت عليهم اللعنة ، وأصبحت مدينتهم مغلوبة مشتتة ، انتهى أمرها إلى الخراب والزوال . وبين تلك النذر التاريخية نجد بشارة «البهلول»؛ذلك المجنون الذى لا يقف على ظاهر الأحوال فحسب ، وإنما يغوص كذلك إلى باطنها فيطلع على المعنى الخفى المستور ، وبرغم أن كلامه قد يبدو مجاوزا للمنطق وأحكامه فإنه ينطق بالحكمة ، لأنه يصدر فى قوله عن علم لدنى مكين .

هذا هو ما تفضى إليه القراءة الأولى للديوان . أعنى قراءة تهدف إلى الكشف عن المنظور العام ، دون تركيز على تفاصيل كل قصيدة على حدة . ولكن القصيدة وحدة كلية متماسكة تقتضى قراءتها اكتشاف بناء مركزى أو وسيلة توليدية تتحكم فى مستويات النص ، كما يقول تودوروف .[١٢] ومن العسير ـ فى هذا المجال المحدود ـ أن نفحص كل قصائد الديوان . ولذلك سوف تقدم هذه الدراسة قراءة لقصيدة واحدة فحسب .

والقصيدة التى أقدم قراءة تفصيلية لدلالاتها هى قصيدة «أحوال ثمود».وأفضل ما يوصف به بناء القصيدة أنها قصيدة رؤيا أو نبوءة ؛ بمعنى أن البناء المركزى الذى يربط بين مستويات النص بناء تدرجى ، يبدأ من نقطة هى بعث أدونيس فى دورة من دورات تخلقه الجديد . ونتعرف ـ منذ لحظة البعث ـ على المحاور الأساسية المكونة للقصيدة ، تلك التى تتداخل عبر تقطيع بنائى يقسم القصيدة إلى عشرة مقاطع . ويستمر التداخل والتوازى والتقاطع الداخلى بين المحاور الرئيسية للقصيدة ذاتها ، يتجاوب فى ذلك مع تقاطع عناصر أخرى خارجية ، تفجرها هذه المحاور لتتناثر ، لكنها تعود فتلتحم مكونة شبكة علاقات يتدرج اتساعها وتشابكها . وتضطرم الحركة العنيفة داخل القصيدة إلى أن تنفرج بتكشف الرؤيا وتحقق النبوءة فى ختامها ، وكأن اكتمال القصيدة نفسه هو تحقق الرؤيا .

يتكون المقطع الأول من جملة شعرية واحدة هى :

« .... **رجع القول إلى أحوال ثمود** » (ص ١١)

وتشير هذه الجملة القصيرة ، على المستوى الدلالى ، إلى زمن استرجاعى ، لكن صوت الشاعر يظهر ، فى المقطع الثانى ، ليختصر المسافة التاريخية ويقدم الشخصية الشعرية poetic persona[١٣] عن طريق جملة مجزومة هى : «لم أعرفها» ، تقيم علاقة آنية بين هذه الشخصية الشعرية (الطالعة من أغوار غامضة ، تبدو كأنها رحم الأرض) وبين ثمود التى «خرجت» من ضبابية الحلم ومن أصداف الماء . لقد «جاءت» ثمود فى ليل القصيدة ، تطوى الزمن لتصبح حاضراً، «يدل» عليها الورد ، و «يدل» عليها الفجر ، و «تدل» عليها شفافية الحزن المرسوم على قسمات الناس .

وعندما تتجلى ثمود ـ الحلم ـ الماضى ـ الحاضر ، تتكرر جملة «لم أعرفها» ، فتشير الجملة إلى تلاقى الزمن بحديه فى الشخصية الشعرية ، وتكشف عن بداية تفاعل مركب . ويتحرك هذا التفاعل المركب ليجمع بين الصوت الواحد المتعدد الذى تتقاطع عبر صوته أصوات أخرى (كما سيظهر فى تحليل القصيدة) وبين الواقع ممتدا فى أغوار التاريخ .

وتتكرر الجملة المجزومة عقب الجمل الشعرية الثلاث الأولى ، فى المقطع الثانى ، لترسى أساس العلاقة بين المحورين الأولين ، أى محور ثمود ـ الماضى ـ الحاضر ، ومحور الشخصية الشعرية . وتظهر الجملة نفسها ، بعد حذف ضمير الغائب العائد على ثمود ، فتصبح «لم أعرف» ، لتتكرر ثلاث مرات مماثلة فى نفس المقطع . وبينما تغيب ثمود ظاهريا يظل حضورها مضمرا فى تضاعيف الغرابة التى تنطوى عليها أحوالها :

«**وتقول الصحراء الماء**

بدءا من هذى الصحراء

والأشياء المرئية ليست مرئية ، ـ» (ص ١٣)

وبينما تغيب ثمود فى جملة «لم أعرف» ينفرد صوت الشخصية الشعرية ، ليمهد فى تقديم المحور الثالث فى القصيدة ، وهو اللغة ، أو الوسيط الكيميائى الذى يحدث تفاعلا حيويا بين المحورين الأولين ، من خلال معاناة الخلق،وتشكل القصيدة ؛ هذه المعاناة ، التى تشبه المجاهدة الصوفية ، تتكشف تدريجيا ، لتصل إلى ذروة ينصهر فيها الزمان والمكان ، فتتجاوب العناصر الكونية والبشرية فى لحظة تحقق الرؤيا واكتمال القصيدة .

وتجتمع المحاور الثلاثة ، فى نهاية المقطع الثانى ، لتعبر عن ممانعة اللغة ، تلك التى تأبى أن تلين بين يدى الشاعر لتقول أحوال ثمود . ويحقق الكاتب هذا المعنى عن طريق استخدام نسق يعتمد على الاسحر الجمل التالية :

« ... **لكن**

من أين أجىء ، وكيف أجدد للكلمات الجنس ، وللغة الأحشاء

لأقول الأشياء ؟

...... **أحوال ثمود** » (ص ١٣ ـ ١٤)

إن المعاناة فى هذه المرحلة من الكشف تتمثل فى تجديد اللغة،وتوسيع حقل الدلالات . ويقع بين الجملة ورجع صداها ، فى ختام المقطع ، تواتر أحوال القول : «القول التائه مثل ضباب» و «أقول المقهورين / البؤس الرابض فى أعينهم ، والفرح الجامح فى أيديهم» و «أقول تفجر أيامى / جرحا يكبر بين العالم والكلمات» و «أقول تباريحى / يأس العصفور» (ص ١٤) . ويكشف تواتر أحوال القول عن حس مأساوى ، يظهر فى الصيغتين الأخيرتين ، ملمحا إلى تباريح الشاعر ويأسه الناتج عن إدراكه للهوة التى تفصل القول عن

مجال تحققه فى الواقع ؛ هذه الهوة تفجر أيامه جرحا لا يلتئم ، بل يتفاقم ، فتتسع المسافة بين الواقع وبين الشاعر .

وما إن تتحدد المحاور الثلاثة حتى تبدأ حركتها الذاتية ، فنجد محور الشخصية الشعرية يسيطر على المقطع الثالث ويتوازى مع محور ثمود ـ الماضى ـ الحاضر الذى ينفرد بالمقطع التالى ، مما يضيف إضاءة جديدة إلى كل من المحورين .

ويمثل المقطع الثالث لحظة استرجاعية كثيفة ، يتداخل فيها مع صوت الشاعر فى زمن الكتابة ، صوت جديد لكنه قديم ؛ ذلك لأنه صوت خارجى وداخلى فى الوقت نفسه ، هو صوت مهيار ، أحد أبعاد الشخصية الشعرية ، وواحد من العناصر المكونة لماضى أدونيس الشعرى ، فى دواوين سابقة ، خصوصاً «أغانى مهيار الدمشقى» .

إن الشاعر يبدو كأنه يحاكم منطق القصيدة الخاص ، وهو الرجوع إلى أحوال ثمود ، بمنطق آخر من خارجها ، هو منطق تجربته الشعرية السابقة . لقد توصل مهيار إلى قناعة ذات شقين ، أولها أن :

«... **الذكرى لا تجدى**» (ص ١٥)

وثانيهما أن :

«   **الريح تؤاتى سفنى**
حين يكون البحر بعيدا» (ص ١٥)

وتتركز قناعة مهيار فى بؤرة تستقطب الحركة وتطلقها فى الوقت نفسه ، فتحول دون الإبحار فى ذاكرة الماضى ، وتدفع بسفن الكلام إلى المدى الرحب حيث آفاق المستقبل . عند هذه النقطة من الحوار الخارجى ـ الداخلى ، يكسر الشاعر منطق مهيار بمنطق الشخصية الشعرية فى زمن الكتابة ، مازجا المنطقين ليسيطرا معا على فضاء القصيدة فيقول :

«**أشهد أن الذكرى لا تجدى**
لكن ،
أشعلت مصابيح الذكرى
لتكون لك الصوت المرئى» (ص ١٥)

إن الماضى ، فى بعده الذاتى ، محاولة متكررة للتبشير بكشوفات شعرية تجمع ، إلى جانب الحدس الشعرى ، وعيا عميقا بحركة العصر ، وتطمح إلى استكشاف لغة الحداثة وتغيير أبنية الوعى فى المجتمع العربى ، ولكن النبوءة عصية والواقع أشد عصيانا منها ، ورغم ذلك تظل الرؤيا هى الضوء الهادى والصوت الذى يتجسد من جديد شعرا مرئيا ، ويتشكل هذا الشعر «زهرا» يجنيه الشاعر من بستان الجرح ، ويتشكل كذلك «نجما» يهبط من عليائه ، ليتخذ صفات بشرية ، فيصبح أسيانا حانيا «كجبين امرأة تبكى فى شباك» .

إن الشخصية الشعرية ورمزها مهيار ، يلتقيان فى لحظة تشير إليها الصيغة التركيبية «رأيتك تنأى» . وتتجمع فى هذه الصيغة عناصر الزمان والمكان،والشاعر فاعلاً ومهيار محور الفعل ، لكن هذا اللقاء اللحظى سرعان ما ينتهى لتنفصل الشخصية الشعرية ، فى زمن الكتابة ، عن رمزها مهيار انفصالا مؤقتا ، يتيح للشاعر أن يتفحص مجمل تجربته من خارجها . إنه يشير إلى ثلاث مراحل رئيسية فى رحلة مهيار هى : «سميت الأفق / رسمت الدرب / وسرت حنينا نحو الأقصى» (ص ١٦) . لقد حدد مهيار الطموح النهائى الذى يتمثل فى رؤيا أو نبوءة ، ورسم خطوات تحقيقها ، وسار فى الطريق الطويل حيث النبوءة كامنة فى انتظار الشاعر ـ النبى ، أو المهدى المنتظر ، أو الإمام الغائب . وتعود الشخصية الشعرية التى انسلخت عن ذاتها القديمة لتتأملها ، **تعود لتتحد بهذه الذات فى زمن الكتابة ، فتصبح الكتابة تجليات صوفية لخفايا الأعماق ، أو تصبح الكلمات ، بعبارة أخرى ، دوال يشكل نظامها البنية السطحية التى تدل على بنية تحتية عميقة .**

وإذا كان الشاعر لم يرفض الماضى ، على المستوى الذاتى ، وإنما خلص إلى نوع من الاستمرارية ، فإنه يقوم ، فى المقطع الرابع ، بحركة موازية فى الماضى ولكن على المستوى الموضوعى . وتختلف حركة الارتداد الأخيرة عن سابقتها ، وأول ما يلفت إلى هذا الاختلاف تميزها بخصائص شكلية معينة تجعلها وحدة بنائية مستقلة ، ترتبط بدلالة المقطع فى السياق الكلى للقصيدة .

ويتكون المقطع من ست فقرات تنصيصية متباينة ، تتخذ شكلا طباعيا مميزا ، يترك تأثيرا بصريا يصعب إغفاله ، نتيجة البنط المخالف الذى طبعت به الفقرات . وتتراوح الفقرات بين الصورة الشعرية والأسلوب التقريرى والحوار وصيغة التساؤل . ويتم الانتقال المفاجئ بين فقرة وأخرى نتيجة تداع تحكمه تحولات وعلاقات مضمرة لا تظهر بصورة مباشرة على المستوى الدلالى الأول ، بل تبدو كأنها أفكار غير مترابطة منطقيا ، لكنها تقوم ، بنوع من التلميح أو الإلماع الأدبى literary allusion يستخدم أسلوب الكولاج collage[١٤] ليكشف على مستوى البنية العميقة عن تفسخ العلاقات التى تحكم أحوال ثمود ـ الماضى ـ الحاضر ، ويؤكد ، فى الوقت نفسه ، انفصال العمل الأدبى عن هذا الواقع المنقسم المجزأ الذى ترفضه القصيدة وتؤكد استقلالها عنه .

تتكشف أحوال ثمود عن ذلك التناقض المقلق الذى يطرحه التساؤل .

١ ـ «هل هذا الكوكب أنثى ، أم ذكر؟
أم تلك قبائل ترشق فى الصحراء سهاما فتعود ذراعا أو رأسا ؟»

وتتمثل أحوال ثمود ـ كذلك ـ فى العداء والتنكر للمعرفة وأصحابها ، ومصيرهم الفاجع :

٢ ـ «إن كان صديقك يقرأ أفلاطون ، تنبه واحذر

قل : كلا ، لا أعرفه ،

غداء أو بعد غدٍ ،

سيقاد إلى سيف ،

أو جبٍّ ... »

وتتمثل – أخيرا – فى استحالة إقامة حوار بين الفرد الآمر والجماعة المنفعلة المراقبة لما يجرى فى ذهول :

٣ – «– أعطونى .

– ماذا يفعل ؟

– يقتل ،كل مساء ، قمرا »

إن الأمر والطاعة والقتل العشوائى غير المبرر سلسلة مترابطة الحلقات :

٤ – «ما أطوع هذا الأفاك ،

الطالع من تاريخ القتل ،

الضارب فى أحوال ثمود »

ويظهر التخليط والتزييف فى مجال الأدب على نحو تقريرى :

٥ – «جاء الناقد يسأل : كيف يكون الوزن ، وكيف يكون

النثر؟ ويحيا

من بيع الألقاب إلى شعراء ،

يسأل كل منهم : كيف يكون الوزن ، وكيف يكون

النثر ، ويحيا فى تابوت ... ؟ »

وتتلخص أحوال ثمود فى الفقرة التقريرية الختامية :

٦ – «أحوال ثمود ،

تتأسس فى دكان :

«تاجرْ واستعصمْ بالله ولا تتسيَّس ... »

(ص : ١٧ – ١٨)

إن المحصلة الدلالية للعلاقات الناتجة عن الفقرات التنصيصية الست ، التى تمثل المعادل الفنى لأحوال ثمود ، محصلة سالبة ، لابد أن ينتج عنها انهيار،بادت ثمود على إثره فى الماضى،والماضى ما يزال ملقيا بظله على الزمن الآنى ، زمن الكتابة

لقد تأسست فى المقاطع السابقة حركة المحاور الثلاثة الرئيسية فى القصيدة ، واتسعت أبعادها وتعمقت ، ووصلت إلى نقطة تقاطع ، يبدأ عندها صراع حتمى نتيجة تعارض الاتجاهات . وتبدو حركة الصراع، مع بداية المقطع الخامس ، مثلثة الأضلاع ، تحتل ثمود – الماضى – الحاضر الزاوية الأولى ، تقابلها الشخصية الشعرية محملة بماضيها ، رافضة المحور الأول بمستوييه ، بينما اللغة تتأهب فى الزاوية الثالثة لتكون ساحة الصراع الذى سوف يضطرم فى فضاء القصيدة وينجلى عبره .

ويسلمنا البيت الافتتاحى فى المقطع الخامس مفتاح الزاوية المفصلية الأولى «**هو ذا الدفتردار يجىء / حشود**» (ص : ١٨) . وما ان يتحدد حقل الكلمات ، بذكر «الدفتردار» أو الكتبة الرسميين و«حشود» بمعنى الكثرة والتشابه والتماثل فى الوقت نفسه ، حتى تتوالى ألفاظ وعلاقات لغوية تفضى كلها إلى دلالة واحدة هى الانهيار

«**جدران منهارة – معاول – جرافات – أسوار تسترشدها أسوار – الحمم المقذوفة من أحشاء تتقاسمها أحشاء – اللجب النازف من أصوات تتخطفها أصوات – جموع سواهم – سواهم بالآلات وبالأدوات شعار – واستتبعهم ظل – الألوان هى الألوان**» .

(ص : ١٩ – ٢٠) .

وفى مواجهة هذا العالم المتشابه المنهار الذى يدور على نفسه ويلتهم بعضه بعضا «ماذا يفعل هذا الرائى ؟» إنه يقف غريبا حائرا أول الأمر ، لكنه ما يلبث أن يجتاز متاهات الحيرة ليدخل فى علاقة تفاعل إيجابى مع الأرض ، تتوازى مع علاقات ثمود السالبة .

وتثير الأرض فى لغة أدونيس الشعرية تداعيات عديدة ؛ فتظهر الأرض [١٥]،أحيانا ، رمزا للوطن وتأخذ ، أحيانا أخرى ، بعداً بشريًّا يتجسد امرأة تصبح صورة أخرى للأرض أو للمدينة ، كما نرى فى قصيدة «قداس بلا قصد» فى هذا الديوان . ويتداخل بعدا الأرض والمرأة فى علاقة أشمل ، هى علاقة الشاعر باللغة . ويصبح تجديد اللغة فعل إخصاب وتخلق يجرى فى مناخ أسطورى ، يتم من خلال شعائر وثنية يتجسد خلالها أدونيس أو تموز أو الشاعر عاشقا ، بينما تصبح أفروديت أو عشتار أو اللغة ، الإلهة الأم ، رمزا لطاقات الخصب فى الطبيعة [١٦]،ويمثل اتحادهما تجدد الطبيعة وتخلق القصيدة .

ولا تقتصر علاقة أدونيس بالأرض – اللغة على هذا البعد الأسطورى ، إذ كثيرا ما تحمل دلالات صوفية وتصبح الكتابة مجاهدة روحية مضنية ، تبغى الاتحاد بجوهر الأشياء ، والنفاذ إلى بدئية اللغة ، أو ما أسماه أدونيس وأشرت إليه فى بداية البحث ، اللغة فيما وراء اللغة .

تتمثل علاقة الشاعر بالأرض ، فى هذا المقطع وفى المقطع التالى فى قوله :

أعطينى

زندك ، ياهذى الأرض المسبية ، وارمينى

فى موج الأسرار ، ولكن دون حجاب »

(ص : ٢١)

«لاقينى ، وأعيدينى

ياهذى الأرض ... /

أغير هذا الزرع ، وأرقد هذى الليلة

فى أحضان لا أعرفها

وأسافر فى مجهول

يتكشف عن جنس سرى

يتكشف عن لغة سرية

تعرف كيف تترجم هذى الضوضاء الكونية /

أحوال ثمود . »

(ص : ٢٣)

وتتحدد علاقة الشاعر بالأرض ، فى هذا المقطع ، عبر مستويين متمايزين، يتمثل المستوى الأول فى أربع حركات متواترة متداخلة ، تتكون من أفعال الأمر (اعطينى - ارمينى - لاقينى - أعيدينى) ويتغير فى المستوى الثانى مسار العلاقة ليصبح الشاعر فاعلا ، (أغير أرقد - أسافر) وتصبح الأرض مجال الفعل الذى يتكشف عن جنس سرى وعن لغة سرية تترجم أحوال ثمود . أما مركز تلك العلاقة فيتحول إلى بؤرة لقاء تجمع محاور ثمود - الشخصية الشعرية - اللغة . ويؤدى هذا المركز وظيفة حيوية فى بنية القصيدة بشكل عام ، يدفع بها نحو غايتها النهائية ممثلة فى تحقيق الرؤيا . إن الشاعر الذى طرح ، فى المقطع الثانى ، سؤاله المؤرق - «كيف أجدد للكلمات الجنس ؟» - قد سافر فى مجهول ، يتكشف عن جنس سرى وعن لغة سرية ، ما تزال فى مرحلة التكون .

إن حركة التفاعل بين الشاعر والأرض - اللغة السريعة ، التى ظهرت مؤشراتها فى هذا الموضع من القصيدة ، تصبح محور الدلالة فى المقطع السادس ؛ فيتخذ المقطع شكل موجات من التعرف على تلك اللغة والإخفاق فى اكتناه أسرارها ، أشبه ماتكون بموجات المد والجزر ، فى تعاقبها ، وليس فى إيقاعها الذى يبدأ يسيرا هينا ، ثم يتدرج فى عنفه وسرعته ، حتى يصل إلى دروة الاجتياح فى نهاية المقطع .

إن الكشف عن تلك اللغة السرية يتم عبر حال تتلبس الشاعر ، فتتبدل صفاته كأنه يولد من جديد ، وتقوده ، فى حركة تتجاوز الزمان والمكان ، إلى منطقة هيولية تبدو فيها الأشياء قبل تشكلها ، والكون فى بكارته الأولى :

«هو ذا الشاعر - كان ينام غريبا

والفجر غزال

جسد الأرض يداعبه

والشمس تخيط له

ثوبا قمحيا /

- ماذا يفعل

- يلقى عن كتفيه النوم ، ويمضى

هو ذا يمضى » .

(ص : ٢٤)

لكن علاقة الشاعر بالأرض - اللغة لا تتحدد عبر مستوى دلالى واحد ، هو اكتشاف اللغة السرية ، لغة الباطن ، وإنما تتحدد كذلك من خلال مستوى آخر تعادل الأرض فيه لغة الظاهر الراكدة . وبينما تنحسر موجة التعرف الأولى مخفقة ، إذ «خانت عينيه الأشياء» ، تتكرر المحاولة ، وتتعاقب الموجات ، وفى كل مرة «يرجو وجه غزال آخر» ، لكن الإخفاق يتكرر ، ذلك لأن «الأرض تعيد عيد الرمل» ، لهذا ينبع الحس المأساوى بالضآلة والعجز أمام ذلك الركود الآسن والتماثل العقيم ، فتطرح الشخصية الشعرية تساؤلاتها الممضة :

«وماذا

يجدى هذا الرأس النافر من أنبوب

فى نقالة أفيون

فى عرس للآلات ؟

وماذا

يجدى هذا الطوق ، وهذا الجسر ، وماذا

يعرف هذا السائر

من أبعاد المجهول ؟»(ص ٢٦)

ويولد التضاد بين ثبات الركود وحركة التعرف والكشف تضادا آخر بين اللغة «الطوق» (أو القيد المعوق للحركة) وبين اللغة «الجسر» (الذى يشير إلى إمكانية العبور من وضع الثبات إلى حركية التغير) . ويثير التضاد بين هاتين اللغتين احتمالات متساوية الرجحان ، وهى احتمالات قد تقترن بتاريخ الذاكرة الشعرية أهى «جرح» قديم ينتظر الموت أم البرء ؟ أم هى «سكين» يستطيع نصله ، إذا ما وجه فى الاتجاه الصحيح ، أن يخترق الحجب وينفذ إلى المستقبل . وقد تقترن هذه الاحتمالات بالكلمات ، هل هى «سلاسل» أو «يقطين» ؟ ، هل هى قيد أو نبت طالع يحمل بذور الخصب ؟

لكن تساوى الاحتمالات لا يمكن أن يبقى معلقا حتى النهاية ؛ إذ لابد من تدخل عنصر جديد تشير إليه الكلمات بوصفه كامنا «حتى يأذن وقت» ، لكنه يشى بمسار الحركة المقبلة وجهة رجحان كفتها . ويتمثل ذلك العنصر فى جملة مفصلية ، يتواتر ترددها فى المقاطع التالية ، فتشكل بؤرة مثيرة لزوابع الحركة ، والتفاعل بين قطبى الصراع (الشاعر - اللغة) ، كما تشكل بؤرة استقطاب لقطبى الصراع فى الوقت نفسه ، لايهدأ أوارها إلا بتكشف اللغة الجديدة قرب نهاية المقطع التاسع . وتأخذ الجملة فى مرحلة التضاد وتساوى الاحتمالات صيغة التساؤل والتعجب فى الوقت نفسه :

«ألهذا لايتركنى رفضى

ودمشق الأخرى لا تتركنى»(ص : ٢٧)

ثم تتحول فى المقطع نفسه لتصبح نتيجة حتمية لموت مخيم كثيف تنسحب آثاره على أوجه الحياة ، لذلك تنشأ ضرورة التبشير بعصر

جديد ولغة جديدة . وتتجلى الجملة الشعرية ، فى صورتها الأخرى ، نتيجة تتمثل فى قول الشاعر :

«ولهذا لا يتركنى رفضى
ودمشق الأخرى لا تتركنى» (ص ٢٨)

ويربط الشاعر ، فى هذه الجملة ، بين الرفض ودمشق عن طريق استخدام صيغة منفية واحدة «لا يتركنى ـ لا تتركنى» مما يجعل الجملة أشبه ما تكون بالدائرة المحكمة التى تحاصر الشاعر كقدر لا فكاك منه ، إذ تنتهى حيث تبدأ وتبدأ حيث تنتهى ، فالرفض يقوده إلى دمشق التاريخ ـ الواقع أو دمشق ـ الماضى ـ الحاضر ، ودمشق ذات الأبعاد الثلاثية ، تقوده إلى الرفض ، وتترتب على هذا الرفض عدة نتائج أخرى :

« لهذا ،
أحمل بين يدىّ ، وبين خطاى ، بذورا »
و« لهذا
يتغير شعرى كالأشياء »
و« لهذا ،
أسكن زوبعة الأشياء » (ص ٢٩) .

ويتشابه المقطع السابع مع المقطع السابق عليه فى عنف الحركة وتداخلها وتراوحها بين موجات طاغية وأخرى منحسرة ، واحتوائها عناصر سبق الإشارة إليها ، وتداخل عناصر أخرى فاعلة فيها . لكن تبدو الحركة فى المقطع السابع متقدمة ، تبدأ من حيث تنتهى الحركة السابقة عليها لتغوص فى خضم الأعماق ، كى تواصل الشخصية الشعرية بحثها ، دون هوادة ، عن سبل تكاملها وتحقق رؤاها أينما تلوح ، ولهذا السبب تبدو الحركة آية فى التركيب والتعقيد والغموض . ويبدو التوتر فى أعماق الشخصية الشعرية ، حيث يدور البحث ، كأنه أتون تنصهر فى لهيبه عناصر الكون ، وتتغير معالمها ، كى تتخلق منها «أشباهى» ، أو تفنى فى محرق الأعماق.

ويبدأ لحن البحث الأساسى فى معزوفة الأعماق هينا فى غير صخب أو ضجيج ، إنه شبيه بحركه انقباض عضلة القلب وانبساطها تدفع بفورة الحياة الى سائر الأعماق ، من خلال حركتها الرتيبة المتنظمة :

«يحدث أن أستسلم للطرقات
فأهبط فى قيعان
واجاور أغصانا ، أو أتعب مثل رماد
بحثا عن أشباهى» (ص٢٩)

والحركة ـ هنا ـ هابطة فى المكان ، صاعدة إلى ذرى الأشجار ، خابية كرماد أرهقه طول الاشتعال . ولا يقتصر البحث على الحركة وحدها بل تتداخل الشخصية الشعرية مع أشياء العالم ،ليتسع مدى بحثها عن تلك الأشباه فتصبح كأنها :

«مصباح
يتحدث مثل فضاء» (ص٢٩)

والحديث قابل للانتشار ينتقل من مصدر جزئى ضئيل للإنارة ـ «مصباح» ـ إلى كلية الفضاء الذى يشع بضوء الشمس الغامر الباهر . إنه يتداخل كذلك مع عناصر خليط متباين ، فيغدو كأنه :

«عصفور
يمرج بين أنين السهم وصمت القوس» (ص ٢٩)

والطائر ، وهو رمز للشخصية الشعرية ، لا يغرد أو يتحدث ، بل يصدر عنه أنين يقابل الصمت . والأنين ، «سهم» أى أداة متحركة تحمل الموت ، بينما الصمت . «قوس» ، أى مصدر ثابت ينطلق منه الموت . والمحصلة النهائية لمجمل الحركة هى الموت ، لكنه الموت الذى يعقبه الميلاد ، الموت للغة الراكدة ، وللتماثل والتكرار ، والميلاد للغة المتجددة التى يحتويها كتاب شعر «يعلن أن الحلم يقين» .

لكن ما بين الحلم واليقين ، ما بين الرؤيا وتحققها ، نار لا تبقى ولاتذر ، جحيم يتشكل سماء تمطر رعدا ، بقصف «من أفق يتبجس رفضاً» . إنه تيار من هذيان حلمى يتراوح بين أمان الشطآن وأخطار لج البحر المخيف ، إنه :

«فضاء
يخلط شمس الشعر بشمس الله
طريق» (ص ٣٠)

ويختلط ـ فى هذا الطريق ـ البشرى والكونى ، الشاعر والنبى ، لينتهى الطريق بتحقيق الرؤيا .

وما إن يبلغ هدير الأعماق ذلك الإيقاع المرتفع الصاخب حتى يعود إلى هدوء مفاجىء أشبه ما يكون بالانكسار . إن الرؤيا التى لاحت ما تزال هذيانا حلميا ، يدور فى مدارات التغير والوحدة والانشطار ، دون أن يكلل البحث بالعثور على أشباه الشاعر ، تلك الأشباه التى تنبثق من الأعماق كى تتجسد القصيدة ، وتتحقق الرؤيا :

«تبقى حلما ... /
أشباهى
تصعد بين المعنى وحروف الظلمة فى ممحاة
وتفنى للممحاة وتمحو
تمحو /
أشباهى» (ص ٣٠ ـ ٣١)

إن كلمات الشاعر أو أشباهه ، المحملة بنذور الرؤيا ، تتخلق بين الحرف والمعنى ، أو بكلمات أخرى ، تتخلق فى المنطقة المتخيلة التى تتحدد فيها علاقة الدال بالمدلول ، فتصعد فى ممحاة ، تمحو الدلالات القديمة وتنتج دلالات غيرها ، لكنها لا تبغى الثبات عند

دلالات نهائية ، لأن قانونها حركة النقض والبناء ، فتمحو الدلالات التى أنتجتها وتواصل ديمومة التخلق .

ويصاحب هذه الحركة العنيفة موجات التباس المشاعر ، فلا يعرف الشاعر إن كان يحب دمشق أو يكرهها ، ويصاحبها كذلك موجات حزن وأسى ، فلا يعرف الجسد العنق الجامح ، إذ يكاد يذبل ويتغضن ، بعدأن اضطربت بحيرات الحب وكادت تغيض .

لكن الشاعر يطارد فلول اليأس ، ويواصل بحثه عن أشباهه ، يتساءل عنها فى «قسمات شوارع ترقد تحت غبار السيافين» ، وفى تفاصيل يومية واقعية ، تتبدى فى «الحزن الشارد خلف زقاق» ، أو فى «صمت عجوز تومىء أن الموت قريب» ، أو فى «جرح» يتماثل للشفاء فيصبح جسرا يمتد بين سواعد وقلوب ، ليدل على إمكان الوصول إلى الآخرين وإبلاغ الرؤيا . وهنا يلجأ الشاعر إلى الإضاءة المباغتة،**إضاءة الرؤيا التى «تبقى نوار وفريسة نور» ، لأنها رؤيا منجذبة إلى رؤيا أكثر شمولا . ويعنى ذلك ، فى مستوى دلالى آخر ، أن تحقق القصيدة ـ الرؤيا نجم فى مجرة ، والمجرة تسبح فى سديم من الشعر .**

من هنا يصبح قياس الشاعر بمقياس النسبى أمراً لا طائل وراءه :

«(فلماذا تسأل عنى ، ياهذا الباحث ، بين حروف
او خلف شعار؟)» (ص : ٣٢)

ويأتى التساؤل المفحم ليشكل المحور التفسيرى الذى تترتب عليه نتيجة هى تعرف الشخصية الشعرية على أشباهها ، داخلها وخارجها فى الوقت نفسه :

«أشباهى ، ـ
لتكن كلمات الشاعر ضوءا ،
ضوء الحامل عبء الأرض ، ويبقى
فى الجذر الأعمق فى أقصى موج
لتكن سفرا
يترصد كل مهب ،
ويخالط نبض الكون ، ويبقى
فى الجذر الأعمق ، فى أقصى موج
لتكن جسدا
لمحيط الهجس بوجه اخر
للإنسان ـ بوجه آخر
للتكوين / » (ص : ٣٣)

إن تكرار صيغة الأمر «لتكن» ثلاث مرات يبدو ، فى ظاهره ، كأنه تحديد لثلاثة مستويات مختلفة،لكنه يدل ، فى واقع الأمر ، على حقيقة باطنية واحدة ، تلك هى مجاوزة النسبى وعناق المطلق ، حيث يعثر الشاعر على أشباهه أوكلماته فيما وراء الأشياء ، فى منطقة الحدوس والرؤى ، تلك المنطقة التى تتغير فيها علاقة الدوال بمدلولاتها ، لينتج عن التغيير دلالة تهجس بوجه آخر للتكوين ووجه آخر للإنسان .

لكن كيف يوائم الشاعر بين النسبى والمطلق ؟ كيف يوائم بين حياته فى الواقع الثابت المتشابه وبين حياته فى مناخ التحول والخرق وكسر المواضعات ، مناخ التجدد والخلق ؟ إن وطأة المعاناة تدفعه إلى أن ينفجر قائلا :

«شقاء
أن تتفتح ، أو أن تكبر ، أو أن تهجم نحو الضوء ، وموت
أن تبدع أو أن تحيا
فى أحوال ثمود / » (ص : ٣٣)

لا تدل الجمل التقريرية السابقة على معاناة التجدد والخلق فحسب ، بل تؤدى ـ إلى جانب ذلك ـ وظيفة التلاحم بين العناصر المكونة لبنية القصيدة ، وتربط الجملة بين انبثاق الرؤى المتفجرة من أعماق الشخصية الشعرية وبين أحوال ثمود ، بكل ما تثيره من تداعيات تاريخية ، تخيم نذرها على الواقع المعاش . ولذلك تتقاطع المحاور الثلاثة الرئيسية فى نقطة مركزية ، بينما تكتمل دائرة البحث ، وينطبق قطباها ، إيذانا بالخروج من أتون الأعماق .

وتنبىء المؤشرات الأولى ، فى المقطع الثامن ، عن احتشاد وتجمع للعناصر الشكلية والجمل المفصلية التكرارية الواردة فى المقاطع السابقة . ويبدو الأمر كأن التفاعل الكيميائى بين العناصر المكونة للقصيدة يجتاز مراحله النهائية قبل ترسب المزيج الجديد .

إن الشخصية الشعرية الواحدة المتعددة ، باتحادها بأشباهها ، تخرج الآن من «أسوار الظلمات» عبر سلسلة بوابات ، واكبت كل منها مرحلة من مراحل رحلة الشاعر بحثا عن أشباهه ، يصاحبه خلال مراحل الرحلة ذلك الرفض الذى يأبى أن يتركه بينما «دمشق الأخرى» لا تتركه . ويقوم التنصيص الذى يتخذ شكلا طباعيا مميزا (والذى اقتصر ، فى المقطع الرابع ، على بيان أحوال ثمود المتداعية وعاود ظهوره فى المقطع السادس مقترنا بالتماثل والتشابه العقيم فى الواقع) يقوم فى هذا المقطع والمقطع التالى ، بوظيفة مزدوجة هى التوازى والإحلال .

يحدد صوت الشخصية الشعرية ، الخارجة من أتون الأعماق متحدة بأشباهها ، زمان الرؤيا ومداها عبر مرحلتين ، تتمثل الأولى فى الفقرة التنصيصية التالية :

«سلاما
سنجاسد هذا الزمن الآتى ،
ونخالط قلبه
وسنكشف معدن كل شرار
ونشق غدا ، والآن ، طريق الرغبة» (ص : ٣٦)

وتتمثل المرحلة الثانية فى قول الشاعر :

« نحن التيار
إن كان مدانا من ورق
فخطانا فاتحة للنار » (ص : ٣٧)

إن زمن الرؤيا هو الزمن الآتى ، الذى يتشكل فى رحم الحاضر ، أما مداها فهو الشعر ، الذى وإن كان « لا يحدث شيئا ، يبقى طريقا للحدوث »[١٧] كما يقول أودن فى رثائه لييتس . ولابد للرؤيا أن تكتمل قبل أن يشق الشعر طريق الحدوث ، وقبل أن يصبح فاتحة للنار .

وتظهر تجليات الرؤيا فى الفقرة التنصيصية الأخيرة ، فى المقطع التاسع ، فتتعانق الأصوات مع صوت الشاعر وتقول :

« ياوجه الإنسان الطالع كالزلزال ، سلاما
ألهمنا
وأبح لزلازلك الهدباء ، مدانا
خذنا
نحو الوجه الآخر من هذا الوقت المرفوض ، وأقنعنا
أن جهال الأرض الإفراط
وأن الحكمة رب من ورق
أقنعنا
أن النجمة ماتت ، والعالم يهذى
وتخطَّف
هذا الشاعر ، واخلبْهُ
ياهذا الوعد المرسوم كجبهة طفل يولد باسم فضاء أبهى ،
واصحبهُ
فى كشف
كشف ،
كشف ... » (ص : ٤٠)

إن بشارة الشاعر توازى ثمود ـ الماضى الذى تداعى ، والحاضر المحمل بالنذر . وهى البديل الذى تقدمه القصيدة ، من خلال هذه الفقرات التنصيصية ، ليعادل الانهيار والتداعى أو يحل مكانهما . أما الشاعر ، الذى أبى الرضوخ لهذا الوقت المرفوض وظل متمسكا برفضه و« دمشق الأخرى » لا تتركه ، فقد أحدث أخيرا خلخلة فى الجدران الصماء المتداعية ، أحدث شيئا أشبه ما يكون بصدمة كهربائية متوالية ، حركت عضلة القلب ، قبل أن يسرى الموت فى أنحاء الجسد كله ، وأخيرا ينبض القلب وتستجيب دمشق :

« ودمشق الأخرى لا تتركنى
أخذتها الرغبة فى شفتى ...
أخذتها لغتى
سيروا معها » (ص : ٣٨)

لقد تجلت الرؤيا إذن وتحققت جزئياً ، فأخذت دمشق بالرغبة فى شفتى الشاعر ، وسحرتها لغته . إنه الكشف دلالة الحياة .. والحياة قوى عاتية تحتاج يبس الأرض وتوزعها خصباً ونماء ، وتقترن الصيغة الآمرة (سيروا معها) بخطوات تحقق الرؤيا التى تكتمل فى المقطع العاشر ، وتتشكل موكباً يتقدمه الشاعر ، تواكبه (الأنقاض) ، أنقاض البحث والمحو والهدم ، وتواكبه عناصر الكون ، و(أعراس) ، وجموع بشرية ، وسحر الأشياء ، ويمتزج (بلُج البشر) ، ويتطهر فى برق فضائه ، فيمنحه أسماء ، لكن يمحوها ، مواصلاً ديمومة الخلق والإبداع وتجدد الرؤى .

هوامش

(١) يمثل ديوان أدونيس « قصائد أولى » ١٩٥٧ قوة الوشائج التى كانت تربطه بالواقع فى تلك المرحلة المبكرة من إنتاجه الشعرى ، قبل أن تتسع آفاق عالمه الشعرى فى مراحل تالية ، لتشمل عناصر كونية وعناصر حلمية تنأى به ، أحيانا ، عن الواقع الذى ظهر مدى ارتباطه به فى هذا الديوان ، فى قصائد مثل « رسالة إلى إخوتى » ، « ما أصغر الدنيا » ، « العمل » وغيرها :
أدونيس ، الآثار الكاملة ، الجزء الأول ، دار العودة ، بيروت ، ص ص . ٢٥ ، ٧٨ ـ ٧٩ ، ٨٥ ـ ٩٢ .

(٢) يذهب السرياليون إلى أن البدائى والصوفى والشاعر هم الثلاثة الذين يبنون تلك الوحدة بين عالمى الواقع وما فوق الواقع :
انظر ، والاس فاولى ، عصر السريالية ، ترجمة خالدة سعيد ، منشورات نزار قبانى ، بيروت ـ نيويورك ، ١٩٦٧ ، ص ٢٩٢ .
ويجمع أدونيس بين الصفات الثلاث كما يظهر فى لغته الصوفية ، وفى ارتباطه بالأسطورة الإغريقية ، لكنه يفضل استخدام المصطلح الصوفى لوصف تجربة استشفاف المجهول ، أو الباطن ، الكامن وراء ستار الواقع الكثيف ، أو الظاهر ، ويجعل من هذه التجربة مرادفا أصيلا فى تراثنا العربى لما يعرف فى الغرب بالحركة السريالية .
انظر : أدونيس ، الثابت والمتحول ـ بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب ، الجزء الثانى ، ص ٢٠٣ .

(٣) تنبأت الناقدة خالدة سعيد أن أدونيس سيمضى بعد كتابته قصيدة «هذا هو اسمى» ـ كتبها عام ١٩٦٩ ونشرت ضمن ديوان «وقت بين الرماد والورد» فى عام ١٩٧٠ ـ «فى اكتشاف عوالم الجنون كل عوالم الجنون ، عوالم التغير والوحدة ، عوالم الانشطار ، قبل أن تلوح نافذة الخلاص عبر جدار الصمت» ، ذلك الجدار الذى قد لا يعبره قارئ . وربما كانت الناقدة تشير هنا إلى ديوان أدونيس التالى ، وهو «مفرد بصيغة الجمع» الذى كتب بين عامى ١٩٧٣ ـ ١٩٧٥ ونشر عام ١٩٧٧ .
انظر : خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ص١١٩ .

(٤) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ٢٥١ .

(٥) الثابت والمتحول ـ جزء ٢ ، ص ٩٦ .

(٦) أدونيس ، القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل ، دار العودة بيروت ١٩٨٠ .

(٧) مفرد بصيغة الجمع ، ص ٣٥١ .

(٨) يستخدم أدونيس النقاط قبل بداية الجملة الشعرية ، علامة على استئناف حركة ما خارج الجملة ، فى مواضع عديدة من قصائده ، خصوصا فى قصيدة «هذا هو اسمى» ، فى ديوان «وقت بين الرماد والورد» ، وفى ديوان «مفرد بصيغة الجمع» ، حيث تظهر هذه الخصيصة كعنصر تشكيلى داخلى فى بنية القصيدة ، ولكن هذه هى المرة الأولى التى يبدأ بها قصيدة له على هذا النحو .

(٩) أدونيس ، الآثار الكاملة ، وقت بين الرماد والورد ، دار العودة بيروت ، ١٩٧١ ، ص ص ٥٨١ ـ ٦١١

(١٠) تقول الأسطورة إن أدونيس ثمرة علاقة محرمة بين كينوراس ، ملك قبرص ، وابنته مورا . أحبته أفروديت ربة الجمال وبرسيفونى زوجة هاديس ، إله العالم السفلى ، وكان أدونيس يقضى نصف العام فى مملكة الموتى ، فى صحبة برسيفونى ، ويقضى نصفه الآخر على الأرض ، فى صحبة أفروديت ، لكن برسيفونى أوعزت إلى إله الحرب آريس أن يقتله ، حتى تحتفظ بروحه خالصة لها فى عالم الموتى . وتخفى آريس فى هيئة خنزير برى استطاع أن يمزق جسد أدونيس . وما إن خضبت دماء الإله المقتول الأرض حتى انبثقت منها زهور قرمزية تسمى anemone أو شقائق النعمان ، وقد ارتبطت أسطورة أدونيس فى منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط ، حيث كان يعبد فى بابل وسوريا ثم انتقلت عبادته إلى اليونان فى القرن السابع قبل الميلاد ، ارتبطت الأسطورة بدورة الفصول وتجدد خصب الأرض وحياة النبات فى كل عام .

انظر

Sir James George Frazer, The Golden Bough, Macmillan Publishing Co, 1978, pp. 376-380.

J. E. Zimmermann, Dictionary of Classical Mythology, Harper and Row, Publishers New York, 1964, pp. 6-7.

عبد المعطى شعراوى ، أساطير إغريقية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة١٩٨٢ ، ص ص . ١٦١ ـ ١٧٣ .

(١١)

Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981, p. 172.

(١١) يستخدم مصطلح الشخصية الشعرية أو التشخص الشعرى، poetic persona للدلالة على تغير دور الشاعر فى القصيدة الغنائية الحديثة ، إذ تتعدد الأصوات التى تتقاطع عبر صوته ، فتفيد تحولا دائما فى زوايا الرؤية ، كما تتداخل شخصيات أخرى مع شخصيته ، مما يضفى على الشخصية المركزية فى القصيدة إمكانات درامية عديدة .
انظر :

Theo Hermans, The Structure of the Modernist Poetry, Croom Helm, London and Canberra, 1982, p. 73.

(١٣) يستخدم أسلوب الكولاج Collage أساسا فى الفن التشكيلى فيستفيد الفنان من إدخال عناصر غير تشكيلية ـ مثل قصاصات جرائد يومية أو خيوط ملونة أو مسامير أو غيرها ـ على اللوحة ليخلق تأثيرا معينا . ويلجأ الشعر الحديث إلى هذا الأسلوب التشكيلى فيستخدم الشاعر مقتطفات من أحاديث غير مترابطة أو عبارات بلغات مختلفة عن لغة القصيدة ، يقصد بها الإيعاز أن العمل الأدبى لا يحاكى نظام العالم الخارجى وإنما هو شئ مصنوع . artefact منفصل عن العالم ، يواجهه عن طريق تأكيد اختلافه عنه . ونجد أمثلة لاستخدام هذا الأسلوب فى الشعر عند أبولينير وغيره من الشعراء التجريبيين . لمزيد من التفاصيل ، انظر :

The Structure of Modernist Poetry, op. cit, pp. 68-75.

(١٤) تبدو علاقة الشاعر بالأرض من الثوابت الأساسية فى نظام العلاقات الداخلية فى شعر أدونيس ، وتهتم الدراسات النقدية التى تناولت أعمال الشاعر باستقصاء أبعاد هذه العلاقة ، خصوصا فى قصيدة «هذا هو اسمى» وديوان «مفرد بصيغة الجمع»
انظر : حركية الإبداع ، ص ص . ٨٧ ـ ١١٩
وإلياس خورى ، دراسات فى نقد الشعر ، دار ابن رشد ، ١٩٧٩ ، ص ٦١ ـ ١١٨ .

(١٥) Golden Bough. op. cit., p. 379.

(١٦) انظر نص القصيدة فى كتاب :

Cleanth Brooks, Robert Penn warren, Understanding Poetry, Halt, Rinehart and winston, New York 1976.

كائنات مملكة الليل

محمد بدوي

فى ديوان أحمد عبد المعطى حجازى الأخير ، «كائنات مملكة الليل»[1] ، كما فى دواوينه السابقة ، مايزال كل شئ قابلاً لأن يغنى ؛ شوارع المدينة ، وقسمات المثقف القادم من وضوح القرية إلى المدينة الموسومة بالإبهام الشخصى ، والمتوحدون من ذوى الهموم الخاصة ؛ كل شئ يمكن أن يضحى قصيدة غنائية ، تصلح للإلقاء فى محفل ، كما تصلح للتجسد فى ديوان أنيق ، يصاحب المرء طويلاً .

والعلاقة بالجماعة فى هذا الضرب من الشعر ـ فى الدواوين الأولى ـ علاقة تناغم أحادية الجانب ، تهيمن على العالم فيها الثنينية ضدية ، فثمة الفقراء / الأغنياء ، والحب / الكره ، والقاتل / المقتول .

ومهمة الشاعر فى هذه العلاقة منحصرة فى غنائه ، لأن غناءه هويّته الوحيدة . لكن هذا الغناء ، ليس وقوفاً خارج المعمعة ؛ فالشاعر لم يك شاهداً أبداً ؛ إنه قاتل أو قتيل،وسواء كان الفرح تصدى الوطن للعدوان الثلاثى ودحره فى السويس ، أو زحف بغداد إلى وزارة الدفاع ، أو سقوط جميلة بوحريد حيث يسقط الثوار ، وسواء كان الحزن خاصاً بفلسطين ، أو تهدم دولة الوحدة ، فإن الشاعر واحدٌ والجماعة واحدة . إن الشاعر يرى العالم رؤية ثنائية ، أحادية الجانب . وفى غمرة انتصار الجماعة وسيرها نحو أفق واعد بالحرية والعدل ، يظل الشاعر مغنياً ، لغته قطعية ، متوعدة ، مثقلة بالضجيج .

وحين تتحدد مهمة الشاعر فى دور المغنى ، فإن هذا الدور يسم القصيدة بميسمه بمعنى أنه يحدد بناءها ، فتصبح القصيدة صوتاً واحداً يتحدث ، أو يقص ، أو يتذكر ، أو يصف مشاعر إنسان ما . وفى بواكير أعمال حجازى كان ثمة صوتان متباعدان ، بحيث يبدو كل واحد منهما منفصلاً عن الآخر ؛ أولهما صوت شاعر رومانسى ، يرى العالم ضيقاً ، فى حجم مشاعره فحسب ، وذلك حين يكون النص متمحوراً حول الحب أو القلب أو الخيبة والسأم . وثانيهما صوت الشاعر الذى يبدو كأنه مبرأ من العلاقة بالقلب أو الجسد ؛ وذلك عندما نكون فى مناخ ثورى بالمعنى الرومانسى للكلمة ، على نحو ما نرى فى قصائد من مثل «بغداد والموت» و «البطل» ،

و «رثاء المالكى» ... الخ . أما هنا فنحن مع صوت واحد ، أو لنكن أكثر دقة فنقول إن الصوتين المتمايزين المنفصلين قد اتحدا ، وصارا صوتاً واحداً ؛ لأن عواطف الشاعر قد انفلتت من رومانسيتها الأولى ، وغدا بناؤه أكثر تعقداً وتراكباً .

إن كون الشاعر مغنياً ، يعنى ـ فيا يعنى ـ أن يكون الصوت واحداً ، مبرأ من انعطافات الوعى ونتوءاته ؛ ولذلك ظل حجازى على العكس من غالبية رفاقه ، يبتعد عن استخدام الأسطورة أو القناع أو الأمثولة أو الحكاية الشعبية ، ولكن الملحوظ أن حجازى يحاول تثوير القصيدة من خلال بناء غنائى صرف . وفى هذه المحاولة تكمن مفارقة شعر حجازى كله .

إن كل شئ يمكن أن يغنى فى نص حجازى الشعرى ، وهذا يعنى أن ثمة قانوناً أساسياً نجم عن كون القصيدة أغنية ، فوسمها بعدد من السمات المحددة التى لا يمكن لها أن تفلت من إسارها . وكون القصيدة أغنية يعنى أنها «لحظة» يحاول الشاعر أن يثبتها ، فى ديمومة خارج الزمان ، مانحاً إياها بهاءها وتفردها عن أية لحظة أخرى . قد تكون هذه اللحظة لحظة حدثت فى زمن ماض ، فهى تستعاد إذن بواسطة الذاكرة وهنا يسود الفعل الماضى . وقد تكون لحظة آنية فيسود المضارع . وقد تكون اللحظة مفضية إلى التحريض ، فيرتد الشاعر محرضاً ، فيبرز فعل الأمر .

البياض مفاجأة
حين عرّيت نافذتى
شدنى من منامى النديف
الذى كان يهطل متئداً
مانحاً كل شئ نصاعته
ومداه الشفيف
شدنى
كانت دوامةً من رفيف
جذبتنى لها
فرحلنا معاً وانطلقنا
نرفرف من غير ظلّ
ونرقص بين الصعود وبين الهبوط
يراودنا العشب
والشجرات العرايا
ومتكآت النوافذِ والشرفات
وأيدى الصغار وأيدى التماثيل
والكائنات المطلة حول السقوف
بياض تقلب فى ذاته
كرفوف من البجعاتِ
على نبع ماء
يمسحن شهبة أعناقهن الطوال
على ريش أجسادهن الوريف
ثم أشرقت الشمس من فوقنا
فسقطنا معا
وانحللنا معا
فى رتابة هذا السواد الأليف . [ص : ٢٧]

هذه القصيدة لحظة . هى ـ إذن ـ لوحة وصفية بمعنى المعانى . يحرص الشاعر فيها أن يضع كل شئ فى مكانه ، محد المسافة الزمنية بين عناصر اللوحة ، مستفيداً من قدرة الفن التشكيلى على تثبيت اللحظة الزمنية ، ووضعها داخل إطار . لكن كون القصيدة لوحة لا يعنى أن الشاعر يقف خارجها كذات . إن ذاته عنصر أساسى فيها . ومن هنا يظل الشاعر محتفظاً لقصيدته : بقدرة اللوحة على التثبيت ، وقدرة الكلام على اقتناص الزمن فى سيولته وتدفقه .

ونحن ـ فى القصيدة ـ مع علاقة رجل وثلج هو نديف أو بياض شفيف ، أى مع علاقة كائن إنسانى بشئ طبيعى ، ولكن الطريف أن فاعلية الطبيعى (الشىء) هى الأكثر حضوراً ووضوحاً . ولو تأملنا حركة الثلج وجدنا أنها المسيطرة على المشهد ، تفرض هيمنتها على الشاعر الذى اتسم رد فعله بالسلبية ، فقد شُد من منامه وبوغت بحضور البياض ، وظل يتأمل حركة الثلج وهى تسود فتمنح كل شىء لونها ، ثم تشده ثانية ، فتجذبه إليها ، ويرتحلان معاً منطلقين مرفرفين فى تلاحم ، يكاد يكون تلاحماً جنسياً . وإذ يلتحم الشاعر والبياض (هل هو امرأة؟) فى هذا العناق الأليف ؛ يتحول الشاعر والبياض إلى شئ واحد ، يراود العشب والشجر العارى ، والنوافذ ، وأيدى الأطفال والتماثيل . شئ هو بياض يتقلب فى ذاته ليصبح مع الشاعر شيئاً واحداً ، يدخل فى تعارض ضدى مع الشمس ، لتسود الأخيرة . ويمكن بالطبع أن نمضى فى التفسير واختبار الافتراضات عن الثلج ورمزيته ، وتوحد الشاعر معه ، ثم تعارضهما مع الشمس بدلالتها المحصورة فى الدفء ... الخ ، لكننا لسنا فى موقف تحليل نصى ، إننا فقط نشير إلى طبيعة اللحظة التى يحاول الشاعر تثبيتها .

ولأن القصيدة لوحة ، فلا بد أن يحرص الشاعر على الاحتفال بعلاقات اللون والظل والتشكيل ، وحجازى هو أكثر شعرائنا احتفالاً بعلاقة الأشياء بألوانها ، لا يدانيه فى هذا الاحتفال سوى محمود درويش وسعدى يوسف وحسب الشيخ جعفر ، ولدى حجازى فإن كل شىء يلون ، فالجسد وردى [ص : ٨] ، والقهر أزاهير على الوجوه خضر [ص : ٢٤] ، وأعناق البجعات شهباء [ص : ٢٨] ، وضوء القمر أخضر [ص : ٣١] ، والنافورة خضراء [ص : ٥٩] وليل القاهرة وردى [ص : ٨٥] ، مع ملاحظة أن الشاعر يحاور اثنين من فنانينا التشكيليين ، هما سيف

وانلى ، وعدلى رزق الله ، ولنتأمل ـ فحسب ـ هذا الافتتاح فى حواره مع عدلى :

قطرتان من الصحو
فى قطرتين من الظل
فى قطرة من ندى
قل هو اللونُ
فى البدء كان
وسوف يكون غداً
فاجرح السطح
إن غداً مفعمُ
ولسوف يسيل الدم. [ص : ٤٩]

ومادامت القصيدة أغنية ، وهى فى الوقت ذاته وسيط الشاعر مع جماعته وأداة فاعليته الإنسانية ، فلابد أن ترتبط بالشاعر ؛ ولذلك تكثر فى نص حجازى الجمل الاسمية الخاصة بضمير المتكلم ، أو نا الفاعلين ، أو ياء المخاطبة ، وخاصة فى مطالع القصائد ، وتبدأ القصيدة الأولى فى الديوان هكذا :

أنا إله الجنس والخوف

والثانية :

أنا والثورة العربية

والثالثة :

الآن أنت فى نيويورك[٢]

والرابعة :

البياض مفاجأة

... الخ

ومن الواضح أن حس حجازى الموسيقى يبلغ درجة عالية من الصفاء والكثافة ، لذلك فإن الترجيع الصوتى عنصر أساسى من مكونات شعرية نصه ، لكن تحقيق هذا الأمر اختباريا أمر صعب ، يحتاج إلى دراسات مستفيضة لشعره فى كليته ، ونكتفى ـ هنا ـ بفحص إحدى قصائده التى يبرز فيها الترجيع الصوتى :

إيقاعات شرقية

أغويتنى
يا أيها الوجه الحسن
ولم تقدم لى الثمن
لاطرحة العُرس
ولا
فرحة أعضاء البدن

وكان شعرى خيمةً
وكان نهداى عشيقين
وكانت سرتى كأساً
وكانت فخذى
إبريق خمرٍ ولبن !

وذبحونى !
آه أهلى ! ذبحونى !
لم تقدم لى الكفن
ياأيها الوجه الحسن

وكان شعرى
كان نهدايَ
وكانت جثتى
ينهشها الإيقاعُ
ينْ !

نلاحظ ـ بادىء ذى بدء ـ أن العنوان صريح فى الكشف عن هوية النص ، فهو إيقاعات شرقية مما يلفت المتلقى إلى نوعية ماهو مقبل على قراءته ، ونلاحظ ـ ثانياً ـ أن الأغنية تنتمى إلى شقيقتين لها فى نص حجازى الشعرى الكامل ، أولاهما «أغنية انتظار» من ديوان «مدينة بلا قلب»[٣] ، ثانيتهما «من نشيد الإنشاد» من ديوان «مرثية للعمر الجميل»[٤] . ونلاحظ ـ ثالثاً ـ أن الأغنيات الثلاثة على لسان امرأة على عكس كل قصائد حجازى . والملاحظة الأخيرة مهمة ، لأنها تتيح لنا أن نربط بين هذه الأغنيات ونوع من الموال الشعبى[٥] يقص عن امرأة عاشقة ، تتحدث إلى حبيبها ، الذى يكون ـ كما هو هنا ـ جميل الوجه والجسد ، يتسم بقسوة غير مبررة ، وجحود كبير لعطاء الحبيبة ، وفى الموال دائماً نلمح قدرية غريبة تشير إلى أن الحبيبة التى أسلمت الحبيب قلبها وجسدها خاطئة دون إرادة منها . وهو نمط معروف فى الحياة الشعبية باسم «أولاد الناس» . على أنى أود أن ألفت النظر إلى أن هذا النموذج من العلاقة نموذج فولكلورى معروف ، مما يربط بين كلمة «شرقية» فى عنوان القصيدة ومجموعة القيم الذكورية التى ترى فى المرأة جسداً جميلاً فحسب .

والقصيدة تنتمى إلى بحر الرجز ، وتفعيلته مستفعلن ، وهو بحر يذكر العروضيون أن العرب أنشدت فيه «قصيداً وأراجيز» ، وأن زمنه الموسيقى قريب من حركة الناقة ؛ فقد كان الحداة يوقعون به لراجيز على إيقاع خطواتها . ويلفت النظر فى هذه القصيدة عدد من الأمور التى خلقت هذا الترجيع الصوتى ، الذى أشرت إليه ؛ ورغم أن الشاعر الحديث «لم يعد محتاجاً إلى القافية «لتنظيم

خطواته»[٦] فإن حجازى قد خلق قافية عالية الرنين ، يمكن أن تنضوى تحتها قوافى الأغنية . إن هيمنة حرف النون الساكن (حسن ـ ثمن ـ لبن ـ كفن) قد خلق حالة موسيقية من الترجيع الصوتى ، وقام «فى موسيقى الكلام بوظيفة تشبه وظيفة قرع الطبول فى الأوركسترا ، إنه أساسى فى ضبط الإيقاع»[٧] . ولذلك انتهت الأغنية بهذه القافية التى تخلو من أى قيمة دلالية إلا ضبط إيقاع الأغنية ، هذه القافية التى تنتهى بالمقطع (ينْ) يمكن أن تعد مفتاحاً للتتابع الهارمونى المكون من أصوات اللين . و «هكذا تقوم القافية بوظيفة إيقاعية بالنسبة إلى القصيدة ككل ، لا بالنسبة إلى البيت الواحد فى علاقته بما قبله وما بعده . وقد أحسن أحمد عبد المعطى حجازى استخدام هذا الأسلوب أيضاً فى قصيدته «العام السادس عشر»[٨]

وقد لجأ الشاعر إلى الاستفادة من حروف اللين والمد (الفتحة والكسرة والضمة والألف والياء والواو) .«وهذه الحروف تؤدى مهمة جليلة فى اللغة العربية حيث تعتبر أساساً لقوة الإسماع sonority فى هذه اللغة الراسخة القدم فى تاريخ المشافهة»[٩] . وفى الأغنية نلحظ وجود حروف اللين والمد بكثرة فى (أغويتنى ـ يا أيها ـ شعرى ـ نهداى ـ ذبحونى ... الخ) لكن قوة الإسماع تصل إلى ذروتها فى وضع المقطع الطويل المنتهى بحرف لين (ولا) فى سطر مستقل . أما التكرار فقد جاء على نمطين ، تكرار لفظى لبعض الألفاظ (مثل «كان ـ كانت») وتكرار صيغ بكلماتها ونمطها النحوى (مثل : «يا أيها الوجه الحسن») وتكرار نمط نحوى (فهو يقول فى المقطع الأول : «ولم تقدم لى الثمن» ثم يعود فى المقطع الثالث لتكرير النمط النحوى ـ واللفظى مع تغيير بسيط ـ تماماً «لم تقدم لى» ، و «لم تقدم لى الكفن» . وهكذا استطاع حجازى أن يتغلب على ما وصم به العروضيون العرب بحر الرجز ، بخلقه لإمكانات موسيقية أخرى ، جعلت الترجيع الصوتى سمة هذه الأغنية الأولى ، ولا أشك أن جزءاً كبيراً من شعرية حجازى يرجع إلى هذه السمة ، أما تحقيق هذا الحدس علمياً فهو يحتاج إلى عمل تطبيقى صبور .

ولكن حجازى الشاعر يحاول أن يثور قصيدته الغنائية دون أن يخرج عن إسارها الذى حتمته طبيعة الغناء البشرى . وما يزال حجازى مخلصاً لفهمه للشعر ، بدأه وما يزال شعره يثبته كلما خلق قصيدة جديدة . إن القصيدة تبعاً لهذا الفهم لحظة ، لكن الاقتصار على لحظة يكاد يهدد القصيدة بالعقم، بمعنى أن هذه اللحظة ، تعجز عن تكثيف واقع شعورى ونفسى للشاعر وجماعته . إنها أبسط من أن تحتوى هذا الواقع الكثيف المتشابك ، أو تنظمه ، أو تعيد صياغته ، كما أنها تتحول عند النظر الأخير إلى دلالات مغلقة . ولذلك كان الشاعر يلجأ إلى تجاوز قصور اللحظة الواحدة ، بخلق لحظة كبرى أو أساسية أشبه بالمركز ، تتولد عنها لحظات قصيرة ثانوية ، تعمل على إلقاء الأضواء على اللحظة الكبرى ، أو على خلق تجاوبات معها ، بحيث تتكامل القصيده من اللحظة الأساسية وتجاوبها مع اللحظات الأخرى المتولدة عنها، ومن ثم يتحول الخلق الشعرى من مستوى الوضوح والبساطة إلى مستوى البناء المتراكم المثقل بالذكريات الشخصية والخبرات التاريخية ، والتساؤلات الدالة . ولنأخذ مثلاً من قصيدة «القيامة والطفل الضائع» . والقصيدة تبدأ بحديث يوجهه المتكلم ـ سرعان ما نعرف أنه الشاعر ـ إلى مخاطبة ما نلبث أن نعرف أن الشاعر يرمز به الى الوطن ، فندرك التقابل بين القيامة ، أو الفعل الجماهيرى المحتج ، والطفل الضائع البعيد عن ساحة الفعل والتأثير :

لكأنها الرؤيا
قيامتك المجيدة [ص ٥٩]

ثم يتطور البناء من هذا الخطاب المباشر بين أنا الشاعر وحضور الوطن الطاغى ، إلى مقطع سردى يصف الفعل الخلاق ، بادئاً بجملة فعلية مضارعة «ينهض النهر القديم بضفتيه واقفاً» ، ثم يأتى البيت التالى مستخدماً (نا)الفاعلين «حتى نشاهد» . ويستمر المقطع وكأن الشاعر يحرص على تثبيت اللحظة المجيدة التى تشير إليها حركة النهر الناهض حتى السماء . وما يلبث النمط النحوى المتراوح بين الجملتين الفعلية والاسمية أن ينكسر بنداء غنائى (يا أرجوحة الميلاد لا تتوقفى) . ثم بياض طباعى ومقطع جديد يأتى فيه الخطاب من أنا الشاعر إلى الوطن ، وبانتهائه يبدأ مقطع طويل ، نعود معه إلى الخلف فى الزمن ، حيث يتساءل الشاعر «من علم الطفل اجتياز النهر؟!» وحيث الاستفهام إيماءة إلى دهشة الشاعر إزاء الفعل الجماهيرى . ويلى التساؤل إجابته التى تبرز دورة ذاكرة الشاعر فى تكوين النص .

وتستمر الذاكرة فى أداء عملها ، حيث يهيمن الزمن السابق على الفعل الجماهيرى مثقلاً بذكريات المسغبة والقهر الجسدى والنفسى . ويبدأ المقطع :

تلك القطارات التى دهمت منازلنا الوديعة
من يقول لها قفى .

لقد بدأ الشاعر مقطعه السابق متسائلاً ، ومستخدما اسم الإشارة :

تلك هى القطارات التى كانت تمر على قرانا

لكنه ـ فى محاولته لخلق كون شعرى مركب ـ يستطرد فى خلق لحظات أخرى ، ينتزعها من ذاكرته ، فيصف علاقة القطارات (السلطة) بالقرى والفلاحين .ولأن حركة الاستطراد قد أبعدته عن التساؤل ، يعود فينشد :

تلك القطارات التى دهمت منازلنا الوديعة
من يقول لها قفى .

وفى هذا المقطع يعود الشـــاعر إلى قريته ، ليمتح من ذكرياته الخاصة ، فى حياة طفل قروى برئ ، غارق فى هدوء القرى وشذاها الطبيعى . ثم يترك بياضاً ليقدم لنا تساؤلاً مختزلا باهراً ، يبرز صورة الطفل الضائع المغيب عن ساحة الفعل :

من سيردنى

وكأن الذات الفردية تأبى إلا أن تبرز ، حتى ولو كان بروزاً خافتاً هو قرين التعليق الذى يلقى به المغنى العاجز عن المشاركة فى فعل الوطن الخلاق .

وهكذا بنى الشاعر قصيدته عن طريق الحركة المتراوحة بين الحاضر والماضى وبين علاقته المعقدة بالوطن ، ومن ثم بأهله . ولذلك أثقلت القصيدة بالرموز : النهر ، والطفل ، والنخلة ، وكثرة الاستفهام ، إشارة إلى جهد الشاعر فى أن تظل قصيدته غنائية ، لكن مع تجاوزها إمكانات الشعر الغنائى التقليدى .

وثمة أمران ينبغى الإشارة إليهما هنا ، وهما ينبعان من هذه المفارقة ؛ أولهما أن الشاعر يمس من بعيد الحوار الثنائى ، وهو أس قصيدة الموقف الدرامى الذى وقف الشاعر على حافتها ، دون أن يلجها فى قصائد سابقة مثل «مذبحة القلعة» ، و «الفتى الذى يكلم المساء» ، « البحر والبركان» . وهذا المس الرقيق للحوار ، يساعد فى تجاوز بساطة الغناء ؛ ففى رثاء الشاعر لعمر بن جلون ، وبعد حركته المتراوحة بين الوصف الذى يشبه (الوحدات القصصية) والتذكر والاستفهام يلجأ إلى هذا الحوار المكثف :

ـ السلام عليك عمر !
ـ وعليك السلام
ـ تتألم ؟
ـ لا ! لم يعد وقته !
ـ تتنعم ؟
ـ لا ! لم يحن وقته
ـ أنا بين المساء وبين السحَر
أترددُ مازلت بين الشعاعين
حتى يعود دمى للشروق ،
وتزهر وردته فى الحجر .

[ص : ۸۷ ، ۸۸] .

أما ثانيهما فهو لجوء الشاعر إلى جملة النفى كثيراً ، وهى بديل الإثبات الساذج الذى ينضح بالجزم الخطابى الأيديولوجى . إن الشاعر حين يقول :

تركت مخبأى لألقى نظرة على بلادى
ليس هذا عطشاً للجنس
إننى أؤدى واجباً مقدساً
وأنت لست غير رمز فاتبعينى
لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة
ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة [ص ٦

فهو يقدم بأسلوب ملتف ، تفسيراً لما يراه غامضاً ، وإثباتاً لنفى الطاغى المهيمن ، دون لجوء إلى الصراخ الخطابى ، الذى يحاصر وضوحه النص ، فيضعه فى إطار دلالى وبنيوى مغلق على تفسير واحد .

ولعل الإشارة إلى تركيبية نص حجازى الأخير أمر مهم فى هذا السياق ، ولعلها واحدة من نتائج طموح حجازى إلى خلق بناء غنائى متراكب ، قادر على احتواء عالمه وواقعه ؛ ذلك أن حجازى يراهن على الغناء ودور المغنى ، متحملاً عبء ما تنطوى عليه محاولة الطموح إلى تطعيم البناء الغنائى بالمتكثر والمتراكب من مفارقة . إن هذه المفارقة بعبارة أخرى هى محاولة من الشاعر الغنائى ، لكى يتجاوز الغناء إمكاناته ويخون طبيعته فكيف يتبدى هذا الغناء فى مستوى آخر من مستويات بنية النص .

ـ ٢

بين زمانين ومكانين يتحرك نص كائنات مملكة الليل ؛ ذلك لأن بطل حجازى يتحرك حركة معقدة بين الليل والنهار ، والماضى والحاضر ، والوطن والمنفى . لكن علينا أن نلاحظ أن بطل حجازى مثقف ثورى ، وأن هذا المثقف ينتمى إلى العالم الثالث ، وقد يكون بابلو نيرودا (شيلى) ، أو عمر بن جلون (المغرب) أو المهدى بن بركة (المغرب) ، لكنه حتى حينما يكون واحداً من هؤلاء فهو فى النهاية مثقف مصرى يحيا فى المنفى . والمنفى قد يكون اختيارياً أو قسريا ، حقيقيا عيانياً ، أو مجازياً من صنع الذات الشاعرة .

ومنذ العنوان ، «كائنات مملكة الليل» ، نحن مع لحظة زمنية ، سائدة ، قد تصل سيادتها إلى أن تختزل كل اللحظات ، وهى الليل الذى هو نقيض النهار :

كانت الليلة فى آخرها
حين بدأنا ـ دون أن ندرى ـ الحوار
وقبل أن ندركه عاد النهار
فلاذ كلٌ بالفرار [٤٠]

إن النهار إذن هو ضد الليل ، وعودته تعنى القضاء على الحوار ، أى التواصل بين الشاعر والآخر . وفى هذه القصيدة ـ «لقطة تذكارية للقاء عابر» ـ ينسج لنا النص علاقة عجز عن الحب ، فى المنفى ، فالمرأة غريبة والرجل غريب ، وكلاهما يرغب فى الفرار ، كأنهما راكبا قطار ، التقيا مصادفة ، فحاول كل منهما أن يجد فى وجود الآخر ما يؤنسه :

حين خرجت أول المساء
مسلوباً كأنى رجلٌ غيرى
وهذه مدينة غريبة على
كانت هناك امرأة مجهولة
فى طرف المدينة الآخر تسعى

ـ دون أن تدرى ـ إلىّ
كنت أرى مثلثاتِ قمم الأهرام فى الغرب ،
ترق مثل غيمة ، وتفنى
وذؤابات الشجر
تلفها أجنحة الليل رويداً
والمصابيح تضاء بغتةً
فيختفى ما كان يبدو فى النهار
وتنهض المدينة الأخرى
من العتمة والنور
ويُقْبِلُ النَّهرُ
يعرض فيها جسمه العارى
وينفث البخار
على مياه تتوالدُ المصابيح عليها
صوراً بعد صور
ويفتح الشرطى للمجهولِ ، والصدفة
أبراجَ المدار

وهكذا ، يقدم هذا النص نفسه لحظةً ، يواجه فيها الرجل المرأة ، ولكن ليس ثمة قدرةٌ على حوار خلاق ، فقد التقيا مصادفة ، أو لنقل إن علاقة كل منهما بالمدينة [١٠] علاقة اغتراب ، تبلغ حد التوق إلى مثل أو شبيه ، ثم يتجسد هذا التوق بحثاً عنه. ولنلاحظ أن النص لوحة وصفية ، تصف مشهد المساء فى مدينة معاصرة ، والرجل والمرأة مجرد شيئين من أشيائها كالأهرام ، وذؤابات الشجر ، والنهر ، والمصابيح، وإذ يخرج الرجل فى أول المساء (مسلوباً) فى مدينة غريبة عنه ، وتسعى المرأة (دون أن تدرى) يبدو كل شيء عاجزاً عن المبادأة ، ولذلك جاءت الأفعال مقترنة بالأشياء ، وكأنها هى التى تتحرك حركة خلاقة فقط ، فالمدينة تنهض ، والنهر يعرض جسمه العارى ، والشرطى يفتح أبراج المدار للمجهول والصدفة ، وكأننا أمام علاقة عجز يمثلها الإنسان (الرجل والمرأة) وقدرة تمثلها المدينة ، بأشيائها ونهرها ورجل شرطتها.ثم ينتهى الليل ويبدأ النهار ، فيفقد المتوحدان الغريبان هذه القدرة على الحوار.

إن النهار ، هنا ، زمن الفرار إلى الداخل ، أما الليل فهو زمن الحوار العاجز والرغبة الموءودة ، إنه زمان المحاولة . لذلك تقدم لنا قصيدة «كائنات مملكة الليل» صورة لهذه المحاولة ، محاولة التمرد الواهن ، العاجز ، حيث الشاعر يؤكد ذاته منذ البيت الأول مستخدماً ضمير المتكلم (أنا) ، محاولاً أن يعثر فى الليل على دار حب وأمان ، ومكان تحقيق لإنسانيته ، لكنه يظل فاقداً اقتداره السابق ، غير قادر إلا على أن يبتعث ذكرياته الأولى ، ويتلمس أعضاءه فى المرآة.

لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانةٍ ،
ولم يبقَ من الدولة إلا رجلُ الشرطة
يستعرض فى الضوء الأخير
ظله الطويلَ تارة
وظله القصير [ص ٦]

الشاعر فى هذه الوضعية ، أسير مناخ معادٍ له ولإنسانيته ، مناخ سيده الخوف الذى صار وطناً وعملة ولغة ونشيداً وهوية . ولذلك يحاول أن يؤكد ذاته ويدفع عن وجوده بممارسة الحب ، حيث يصبح الوطن امرأة . وحين يقول :

وأنت لست غير رمز فاتبعينى

فإنه يفر بوطنه ، ولذلك نستطيع أن نقول إن الوطن وطنان ، وطن يحمله الشاعر ويطلب منه أن يتبعه ، فراراً من الوطن الآخر ، الوطن ـ الحانة ورجل الشرطة . والليل ساحة المحاولة اليائسة لتجاوز العجز ، وفيه ينكص الشاعر عن التواصل مع الوطن ـ الأنثى المهجورة الملقاة فى الطريق العام . وإذا كان الليل يبدو على هذه الصورة الآن ، فإنه كان ليلاً آخر جميلاً منذ سنوات ، كان زمن الملذات حين كان الصيف رائعاً ، ينام فى الحديقة عارياً ، بمعزل عن العاشق والمعشوقة ، وكان زمن التحليق ، وعناقيد الندى ترشح فى أرنبة الأنف ، والفراشات زهر عالق على الأغصان ، وليس سوى الهجرة .

لكن هذه الهجرة ، وإن تك نفياً للنفى ، أى محاولة مجاوزة العجز والغربة فى الوطن ، فهى سقوطٌ فى نفى آخر . وليس المهم أن يحل مكان بدل مكان ، إن باريس والقاهرة سواء ؛ ذلك لأن ثمة ما هو أعمق ؛ لقد تغير الزمن ، ودخل الشاعر والوطن فى زمن آخر مغاير :

إن زماناً مضى
وزماناً يجئ [ص ١٧]

وأضحت الثورة ـ الحلم ـ الوطن امرأة ضائعة بين نيويورك ودمشق ، باحثة عن عملٍ فى شوارع باريس و (للبلاد وجهٌ غير وجه أهلها) .

كان القرد والجنرال فى البهو
يتوجان
والغزال والثورة
يسقطان [ص ٢٠]

إذ ذاك يصبح الأمر مختلفاً عن ذى قبل :

ليست الحرية الشئ الذى نطلبه الآن
بل الصمت
وليس المجد إنما الأمان [ص ٢٤]

هذه التناقضات بين الماضى / الحاضر ، والوطن / المنفى ليست سوى جزء من وعى معقد بصيرورة الزمن. إن عقد الحاضر هو عقد انتكاسات ثورات العالم الثالث ، وليس عقد انتصارها ، وامتلاكها للمبادأة . وهذا النكوص هو ابن شرعى لتناقضات الزمن الجميل الذى رثاه حجازى ، إذ رثى معبوده المخلص الفرد فى قصيدة «مرثية للعمر الجميل» ؛ ولذلك يسود النص التساؤل الذى يومىء إلى المباغتة والمرارة :

كم تبعد شيلى عن نيويورك
وعن موسكو ؟
وكم قبر من الساحل للساحل ؟
كم ميل ترى بين الكلاشنكوف ؟ والأيدى ؟
كم يبعد مبنى البرلمان
عن سلاح الطيران ؟ [ص ٧٤]

إن تتويج القرد والجنرال ، وسقوط الغزال والثورة ، لا ينفصل لدى الشاعر المغنى عن العجز فى الحب والاستسلام للريح العقور التى تفصل المرأة عن الرجل ، وتغرب العاشق فى الوطن . ولنلاحظ الإكثار من الاستفهام ، وجملة النفى (ليست ، ليس ، لم ... الخ) ولنلاحظ وضع الحاضر المعادى فى مقابل الماضى القريب . إن الثورة ـ الوطن تتبع المغنى فى رحيله ، وتتسكع معه فى شوارع باريس ، وهى أيضا تطعن من الخلف ، وتحاصرها الخيانة ، لقد دخلت إلى أفق مغاير ، حيث الوطن ساحة صراع بين الفئات والجماعات الاجتماعية . ويبلغ هذا الصراع حدته حين يضحى سافراً بين نقيضين غير متكافئين ، هما المثقف حامل حلم التغيير وحارسه ، ومؤسسات القمع متمحورة فى الديكتاتور :

يتذكر عمرُ خارطة للوطن العربى
مرصعة باللؤلؤ والياقوت
مزّينة بالأعلام العشرين
مطعمة بالفضة والذهب
تتفجر منها واحاتٌ خضر
يتهادى فيها الطاووس
ويرعى فيها البقر الوحشى عناقيد العنب [٨٦]

ولذلك تصبح ساحة الصراع أرحب :

يتذكر عمر كميونة باريسَ
وكانت أول درسٍ فى الجغرافية
يمتد الوطن العربى شمالاً
حتى كميونة باريسَ ،
وتمتد نيويورك إلى آبار النفط العربية ! [٨٤]

هكذا يتذكر المثقف المقتول أول درس فى التاريخ ـ «كميونة باريس» ـ متضافراً مع أول درس فى الجغرافيا ، حيث تتغير حدود وطنه لتضحى حدوداً غير طبيعية ؛ فيدرك العلاقة بين وطنه وكميونة باريس من ناحية ، وبين نيويورك وجزء من هذا الوطن من ناحية أخرى . وليس تناقض المثقف مع الديكتاتور ، سوى جزء من تناقضات معقدة مركبة ، ذلك لأن هناك تناقضات أخرى ترتبط بوعى الشاعر ، وإدراكه صيرورة الزمن بما هو حركة لولبية إلى الأمام .

إن الشاعر المغنى الذى تحددت علاقته بالجماعة فى غناء أفراحها والعزاء فى الأحزان يدخل فى وضعية مخالفة؛ هذه الوضعية تجعل علاقته بالجماعة علاقة مركبة تحتوى تناقضات عدة؛ لقد اقتصر التناقض فى عالمه السابق على الأبيض والأسود ، والوطن والاستعمار ، والقرية والمدينة ، أما هنا فإن طبيعة العلاقة مختلفة إلى حد كبير ، ثمة التناقضات السالفة مع تناقضات أخرى ، واتسعت ساحة التناقض ، فأصبحت الثورة تعنى مجاوزة كل معوقات الحياة ، ومن هنا نفهم سر وجود أسماء جديدة ، أعجمية فى دفتر الشاعر ؛ فثمة مرثية لكارل ماركس ، وأخرى لفيكتور هيجو ، وثالثة لبابلونيرودا . إن وعى الشاعر بالزمن وصيرورته وتعقد حركته ، يقذف به إلى تعارضات من نوع جديد ، وإلى بناء تركيبى يحاول أن يتجاوز إمكانات الشعر الغنائى .

وفى الدواوين السابقة كان التعارض هو تعارض المثقف الراديكالى الآتى من الشريحة الفلاحية للبورجوازية الصغيرة إلى المدينة ، وكان هذا المثقف العضوى يدرك العالم إدراكاً ثورياً رومانسياً ، يجمع على مستوى التعبير الفكرى بين نقائض لانجتمع ، محاولاً أن يكون حادى الجماعة السائدة نحو يوتوبيا اشتراكية ، هى دولة الفقراء المتضادة مع مماليك المدينة . أما الآن وبعد أن وعى الشاعر أن ولاءه للجماعة ، وليس للبطل الفرد ، فنحن مع الشعر ـ الغناء الذى يحاول أن يضحى غناءاً وطريقاً للوعى بالعالم فى آن واحد . وفى المنفى ، تتسع التعارضات ، ويعمق الوعى بقانون التناقض ، فتتعدد المستويات ، ويضحى الوطن هو العالم فى هذا العصر .

ليست باريس[١١] فى نص «الكائنات ...» مدينة الفن والجمال وآخر تقاليع المودة فى الملابس والفنون ، كما كانت تبدو لآخرين . إنها مكان مواجهة حادة ؛ فالمثقف المنفى الذى يعيش فى زمن تحولت فيه الثورة (حلمه) إلى متسكعة فى الشوارع ، يتمزق بين هويته القومية ووطنه المتخلف :

دائما ستظل تتأرجح بين الزمانين
لن تستطيع استعادة وجه أبيك
ولن تتعود هذا القناع البديل [١١٩]

ثمة زمانان ؛ زمن يبرز فيه (وجه) أبيه ، وزمن يرتدى فيه الشاعر (قناعاً) يخفى ملامحه الحقيقية ؛ الزمن الأول هو زمن التخلف ،

والآخر هو زمن الحديد والشرر المتطاير :

إنه العصر
هذا الحديد الذى يتطاير ملتهباً
فى الهواء الذى كان يحمل ريش اليمام
وخضرة ضوء القمر

إنه العصر
هذا الحديد ، وهذا الشرر
فاحتضنه
ودع جسمه يخترق لحمك الحى
يا وطنى المتخلف
كى تتحضر [٣١ ، ٣٢]

إن التعارض هنا هو تعارض حضارى ؛ فثمة الحديد والشرر من ناحية ، ومن ناحية ثانية ثمة ريش اليمام المنتشر فى الهواء وخضرة ضوء القمر ؛ أى الوطن المتخلف . ولكننا لسنا أمام تعارض لا يمكن تجاوزه.إن البدء بـ«إن» المؤكدة ، ثم تكريرها وتكرير أنماط نحوية أخرى ، يعنى أن القضية محسومة لعصر الحديد ، وأن موقف الشاعر محدد وواضح فى استخدامه لفعل الأمر (فاحتضنه).لكن التعارض بين العصر والوطن ليس تعارضاً بين الحديد وريش اليمام فحسب ، إنه تعارض يحتوى ضمن ما يحتوى تعارضات أخرى ترتبط بحياة الوطن والمواطنين ، على نحو ما نرى فى التعارض الضدى بين القطارات والقرى [قصيدة «القيامة والطفل الضائع »] وهو تعارض يلخص صيرورة اجتماعية طويلة ، ينهض قانونها على هيمنة أحد الطرفين على الآخر . وإذ يكون الشاعر فى باريس فهو يتحرك فى حيز زمانى ومكانى ينطوى على التضاد والوحدة معاً ؛ فباريس من ناحية هى موئل من هاجروا مثقلين (بالوطن السرى) لكنها من ناحية أخرى تُشْعِرهم بأنهم غرباء . وبرغم أنها تمنحهم فرصة التفاعل والحركة إلا أنها ، لا يمكن أن تنسى أنهم من هذا الشرق ، وطن اليمام وضوء القمر الأخضر ، والثوار المقتولين غيلة والقردة والجنرالات وفى باريس فى افتتاح معرض للفنان التشكيلى المصرى ،عدلى رزق الله ، نلمح فى حديث الشاعر إلى صديقه لهجة خاصة ، لهجة مجازية قد تستغلق على الآخرين ، لكنها بالنسبة لكليهما مفهومة ، لأنها مبطنة بالوطن وراتُحته :

فاجرح السطح
إن غداً مفعم
ولسوف يسيل الدم [ص : ٥٢]

ثم يتغير الخطاب الذى كان يتجه من الشاعر الفرد الى صديقه الفنان الفرد ، فيصبح خطاباً من (أنا) أو (نحن) إلى (أنتم) :

سنغنى لكم أيها السادة الغرباء
[....]
سنغنى أغانينا الخضر
لكننا سنفاجئكم بقنابل موقوتة
كان أسلافنا خبأوها مع الخبز والخمر
فى خشب الموميات
لكى تتفجر فى غرف الدفن
حين تحين مواعيد عودتهم للحياة [ص٥٣]

تغير مسار الخطاب على هذا النحو . والحديث بصيغة الجمع ، وحضور موميات الأسلاف ، يخلق تقابلاً بين طرفين من ناحية ، ويمنح الوطن وقضاياه حضوراً يتجاوز النفى والاغتراب من ناحية أخرى . وهكذا نرى المثقف المغترب ينوء بالوطن ، والوطن فى هذا الإطار حمل يثقل عليه ، فيشعره بالانفصال عنه (القيامة والطفل الضائع) وسلاح يشهره المغترب كلما حوصر واهتزت متعارفات وقيم جيله المصرى . لكن باريس يمكن أن تتبدى فى صورة أخرى .

أنت فاتنة
وأنا هرم
أتأمل فى صفحة السين وجهى
مبتسماً دامعا
أنت فاتنة
تبحثين عن الحب
لكننى
أقتفى أثراً ضائعاً
كان لابد أن نلتقى فى صباى
إذن
لمشقتك عشق الجنون
وكنا رحلنا معا [ص : ١١٢]

هذه التعارضات بين أنا / أنت ، وبين الفتنة / الكهولة ، وبين الحب / اقتفاء الأثر الضائع ، وبين الماضى / الحاضر ، هى ابنة تعارض أساسى ، هو تجل من تجليات تناقض وطن الشاعر مع العصر . إن الشاعر يواجه بنية اجتماعية وأيديولوجية وثقافية مغايرة . وإذ تبده باريس الشاعر المغترب المثقل بالوطن ، لايجد أمامه سوى الفرار إلى الوطن ـ الأنثى ، منهياً هذا الصراع الذى يكاد يلج أعماقه ، لينقل إليها قوانين علاقات اجتماعية مخالفة ، فتنتهى القصيدة :

وهاهو عريك يأخذنى لضفاف الطفولة
فى أى نهر سبحنا معاً فى الصغر
أى قرى مقدسة بيننا
توقظ الآن وردة نهدك فى ذكرياتى
فأشتم منها الرياح التى سكنتنى قديما [ص : ١١٤]

إن «ضفاف الطفولة» والنهر الذى سبح فيه الشاعر فى الصغر وذكرياته والرياح التى سكنته طويلاً، تومئ إلى امرأة من الوطن، لا فاتنة السين المنقبة عن الحب، ولكن باريس تتبدى فى صورة أخرى، تغاير مشكل الوطن الاجتماعى والأيديولوجى والثقافى. هذه الصورة تضع الشاعر فى مشكل آخر لا يمكنه أن يغض النظر عنه؛ إذ هو مشكل يلقى بظله على من يعيش فيه. لكن هذه الصورة هى الجنة المهزلة، حيث اختفى الفضاء، وصار للمكان سبعةُ أزمنة، والمفاصل أصبحت مطابخ آلية، والتماثيل يلقى لها بالنقود فتمسك أعضاءها وتبول نبيذاً، فيسائل الشاعر ماركس هاتفاً:

كيف تشتعل الثورة الآن

فى هذه الجنة المهزلة ؟ [ص ١٢٠]

لقد تفاعل الوعى بالزمن وجدليته مع تجربة حضارية مغايرة لتجربة الشاعر الأولى، وتفاعل كل ذلك مع متغيرات جديدة، تسم العصر بسمات محددة. وإذا كان حجازى فى المدينة الغريبة عنه برغم النهر والأهرام، يبحث عن قرين له، متمثلاً فى المرأة المساقة إليه دون أن تدرى، فإنه فى باريس يبحث عن أشباهه،نيرودا وماركس وابن جلون وفيكتور هيجو. وفى مرثيته للأخير يتحدد التعارض بين هيجو الحى السائر و(هم) الموتى الأحياء، لكن السياق ما يلبث أن يفصح لنا عن حقيقة مهمة هى أن التعارض طرفاه الشاعر وسكان المدينة الحديثة، أو حجازى الشاعر المصرى المسلم وسكان المدينة الحديثة الأوروبية، هؤلاء الذين يحيون حياة مملة مفرغة من الأصالة فى الجنة المهزلة. وإذ تبدأ القصيدة هكذا:

هؤلاء هُمُ

خفف الوطأ، فالأرض بالية

والرياح محملة بالسموم [ص ١١٥]

محملة بالرفض والحنان معاً: الرفض للخواء والتفاهة والضياع، والعطف على الضحايا من سكان المدن الحديثة، تنتهى القصيدة بهذا المنولوج، الذى يؤكد مأزق المثقف المصرى، ويزيد من وعيه بتمزقه بين الزمانين:

جرب حواليك، لن تلمس القاع

لن تستطيع استعادة ظلك، وهو يفر

ويقصر تحت المصابيح

ثم يطول

دائماً ستظل تتأرجح بين الزمانين

لن تستطيع استعادة وجه أبيك

ولن تتعود هذا القناع البديل

هذا التمزق بين الزمانين والوعى به، هو فى النظر الأخير علّة ما جد على نص حجازى الشعرى، من ولوج لمناطق العتامة والسرية؛ إذ إن إدراك العالم بوصفه بنية من التناقضات، يعنى أن علاقة المغنى بجماعته قد صارت غاصّة بالالتواء والانحناء. وبعد أن كان التعارض بين براءة القرية وقسوة المدينة، ناجماً عن إدراك رومانسى لعلاقات الواقع، أضحى تعارض المثقف العربى مع باريس ابن شبكة تناقضات حادة، ترتبط بالوطن الذى يطارده فى باريس ممثلاً فى جرحى حرب أكتوبر، وترتبط بما يجرى على أرض هذا الوطن من محاولات مجاوزة الوضعية التى يتوج فيها القرد والجنرال، وتسقط الثورة والغزال، ويفر فيها المثقف إلى حيث «يتعفن لحمه» [ص ٤٥]، بعد أن صار الابتعاد، عن الوطن، حائلاً أمام مشاركته فى فعله الخلاق، ودافعاً إلى النظر الكلى الرامى إلى اكتشاف آليات الصراع فى عالم تتبادل أجزاؤه التأثر والتأثير، فيتحول الغناء إلى بكاء. ويضحى صوت الشاعر، البسيط، القطعى، المتوعد، صوتاً متراكباً، مثقلاً بمرارة الاكتشاف والوعى. ويمر اقتناص الشاعر لجوهر الأشياء عبر عراك لغوى مضن، مفارق لبساطة اللغة الأولى ووضوحها، فيتسع المعجم الشعرى، وتضيق العبارة ويتبدى النص شبكة علاقات مفضية إلى تعدد الاحتمالات.

لكن تعقد الكون الشعرى ـ فى نص «كائنات مملكة الليل» لايقود إلى خروج الشاعر على نفسه؛ أى لايقود إلى الخروج إلى المجهول، فحجازى قد يحلق عالياً لكنه يعود ثانية إلى الأرض، أشيائها ومرئياتها وعناصرها، لأن القصيدة وسيطه مع جماعته التى تحيا عدداً من الشرائط والعلائق الاجتماعية والأيديولوجية والثقافية المحددة؛ ومايزال حجازى حريصاً على أن تتخلل قصيدته المتلق فتفعل فيه بوصفها أداة وعى واكتشاف.

وهكذا يغدو النص صورة لتناقضات البنية الاجتماعية، التى يعاد إنتاجها معرفياً فى الشعر، بما تحتوى عليه هذه البنية من تراكب المستويات وتكاثرها من ناحية، وحرص النص على كونه فعل تغيير من ناحية ثانية. وكما يتأرجح النص بين النسق الغنائى وغيره من الأنساق، يتأرجح الشاعر بين [وجه أبيه] و[قناعه البديل]، وكلاهما دلالة على التمزق الذى ينجم عن الهوة بين حركة الواقع المتضادة مع العصر والحلم بتغيير هذا الواقع. فى خضم هذه التناقضات جميعاً يظل حجازى فى حركة دائبة بين النص الذى يكف عن التنامى البنيوى ومن ثم الوقوف لدى لحظة من الواقع، وبين هذا الواقع الموار الذى تظل نمذجته، شعريا، وقوفاً لدى لحظة زمنية محددة، على منتج النص أن يقوم بالتعرف المجدد عليها.

ورغم أن نص «كائنات مملكة الليل» رثاء لأشياء الشاعر وأحلام جيله من المثقفين الراديكاليين، ما يزال حجازى قادراً على أن يغنى، وأن يحمل من صوته بشارة بالغد، وتحريضاً على صنعه، فيهتف بصوت لا يخفى هويته الشعرية أو الاجتماعية:

تعالوا نلون كما نشتهى هذه الأرض

أو نشعل النار فيها.

هوامش

(١) أحمد عبد المعطى حجازى : كائنات مملكة الليل ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨، ص٥ ، وستذكر الصفحات بعد ذلك فى المتن .

(٢) يرى بعض النحاة أن مثل هذه الجملة ينبغى تسميتها بالجملة الظرفية ، لأنها مصدرة بظرف ، لكن آخرين يعتبرونها جملة اسمية ، راجع فخر الدين قباوة : إعراب الجمل وأشباه الجمل ، الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٧ .

(٣) الأعمال الكاملة ، ص١٩٥

(٤) نفسه ، ص٤٦٤

(٥) تحتفظ الذاكرة بجزء من موال يقص عن زليخة ويوسف :

قالت زليخة ربو دته عن صباى موضاى
وشغفنى حبه فى الحشا مرضاى
وان لم يطاع أوامرى سجنه عندى حل ... الخ

(٦) شكرى عياد ، موسيقا الشعر العربى ، مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة-القاهرة الطبعة الثانية ص : ١٢١

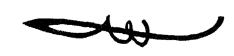
(٧) نفسه ، ص١٣١

(٨) نفسه ، ص١٣٣

(٩) تمام حسان ، اللغة العربية : معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ١٩٧٩ ، ص٧١ . وفى الصفحة التالية يقول الباحث (حروف العلة إن كان لا يبدأ بها المقطع فهى بلا شك مركز المقطع العربى ، حتى لتبدو من خلالها صلات معينة بين الكمية وبين النبر والتنغيم) .

(١٠) التعارض بين الشاعر / المدينة ، عنصر قديم فى النص الشعرى لحجازى بل يكاد يكون عنصراً تكوينيا ثابتاً ، لكن التحولات التى تطرأ على هذا العنصر متغيرة ، بحيث تتبدى العلاقة فى هذا النص (كائنات مملكة الليل) أكثر تعقداً وتراكباً مما كانت عليه فى النصوص السابقة .

(١١) علاقة الشاعر القادم من كينونة اجتماعية وطبقية مغايرة تنتمى بنيوياً إلى تشكيلة اجتماعية أخرى هى علاقة ثرية بالدلالات . قارن مثلاً بين «قبر من أجل نيويورك» لأدونيس (وقت بين الرماد والورد) و «أغنية من فينا» لصلاح عبد الصبور (أحلام الفارس القديم) وقصائد «المرائى» و «سفر» و «غرفة المرأة الوحيدة» لحجازى فى الديوان الذى نتحدث عنه .



شوقى وحافظ فى الأطروحات الجامعية
دراسة ببليوجرافية

سعد محمد الهجرسى

خلفية وتمهيد :

البحث البيليوجرافى المعروض فى الصفحات التالية لهذه الخلفية والتمهيد ، ليس إلا شريحة محدودة من أحد الفصول ، بالجزء الثانى من مشروع بيليوجرافى ضخم ، يتكون من ثلاثة أجزاء كبيرة . وقد تم إعداد المشروع بأجزائه الثلاثة ، للهيئة المصرية العامة للكتاب ، ضمن أعمال مهرجان أكتوبر ١٩٨٢ ، بمناسبة الذكرى الخمسينية لوفاة شاعرى العروبة والنيل ، أحمد شوقى وحافظ إبراهيم . وقد رأت مجلة «فصول» فى نطاق خطتها الخاصة بهذا المهرجان ، أن تبادر بنشر شريحتين أو ثلاثة من ذلك العمل المتكامل ، على صفحات هذين العددين المخصصين للشاعرين ، فى ذكراهما الخمسينية . ولقد اخترت ، فى هذه الشريحة الأولى من المبادرة ، أن أعرض لقراء المجلة ، دراسة بيليوجرافية عن الأطروحات والرسائل التى قدمت إلى جامعة القاهرة ، وإبراز الأطروحات التى تناولت شوقى وحافظ ، وهما الشاعران اللذان أسهما بشعرهما ، فى إنشاء الجامعة أوائل القرن العشرين ، كما أنشىء فيها كرسى يحمل اسم شوقى حوالى منتصف هذا القرن .

أما «الجزء الأول» من ذلك العمل المتكامل ، فيتناول ماهية «الدراسة الببليوجرافية» من الناحية النظرية العامة ، وهى التخصص الأكاديمى الذى يتولاه الببليوجرافيون ، فيضع الحدود التى تصل أو تفصل بين تلك الدراسة ، وبين «الدراسة الفنية» التى يتولاها ، بالنسبة للشاعرين ، المتخصصون فى الأدب العربى وتاريخه ونقده بعامة . وفى قضايا الشعر الحديث ومسائله بخاصة . وأما «الجزء الثالث» فى هذه الثلاثية العلمية فهو تخريج الشعر غير المسرحى لشوقى ، باستثمار الجديد فى تخصص المكتبات والمعلومات ، والقديم فى التراث العربى والإسلامى ، لضبط وتحليل القطاع الأكبر والأهم من شعر شوقى فى مصادره ، التى تتابعت بالانفراد أو الازدواج منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى الآن ، كما تفاوتت فى تغطياتها وفى علو درجتها قرباً من صاحب الشعر . وكان من الضرورى استخدام الحساب الألكترونى ، فى مرحلة معينة من العمل بهذا الجزء ، خصوصا فى النتائج النهائية التى تبرز إحصائيات فنية دقيقة ، من شعر شوقى ضبطاً وتخريجاً ومحتوى أيضا .

ويأتى «الجزء الثانى» الذى تنتمى إليه هذه الشريحة ، فيصبح واسطة العقد فى المشروع كله ، ليس فقط لأنه كان البداية فى هذا العمل الكبير ، بل أهم من ذلك لأنه تسجيل فنى وثيق وعرض منهجى مباشر ، لما ظهر بشأن شوقى وحافظ فى ذاكرة العروبة والاستشراق ، خلال خمسين عاما من أخصب عقود القرن العشرين ، مع الاستناد إلى حوالى أربعين عاما سبقتها ، منذ صدر لهما أو عنهما عمل أدبى مطبوع . كما أن هذا الحصر البيليوجرافى الدقيق والعرض المنهجى الملتزم ، لا يجتزىء بفئة دون أخرى من أوعية الذاكرة الخارجية ، ولكنه يغطى فى فصول وأقسام مستقلة ، كل

فئات الأوعية كما يلى :

١- أعمال الشاعرين بطبعاتها وإصداراتها المختلفة ، مع دراسات فنية متخصصة للمفارقات والأخطاء الببليوجرافية ، التى تراكمت وتنوقلت حول هذه الأعمال فى الأجيال الأخيرة . وقد صدرت الطبعة المؤقتة من هذا الفصل ، ووزعت فى أثناء مهرجان أكتوبر لعام ١٩٨٢ بالقاهرة .

٢ ـ الشاعران فى دوائر المعارف الكبرى وغيرها من المراجع العامه ، باللغة العربية وبأشهر اللغات الأوروبية والشرقية ، وفى الكتب المدرسية الصادرة باللغة العربية .

٣ ـ الشاعران فى الكتب العامة عن الأدب العربى ، الصادرة بمصر وبغيرها من البلاد العربية ، وفى الكتب المخصصة لهما أو لأحدهما كذلك ، من مؤلفات الأتراب ، أو المخضرمين الذين عاصروهما بقدر كاف من الوعى ، ومن مؤلفات التابعين كذلك ، الذين بدءوا الكتابة فى الخمسينيات وما بعدها .

٤ ـ الشاعران فى الأطروحات والرسائل الجامعية ، مطبوعة وغير مطبوعة ، سواء أكانت عامة ، أم مخصصة لهما أو لأحدهما ، منذ أول أطروحة فى عام ١٩٣٥ بالسربون ، حتى أحدث رسالة عام ١٩٨٢ بجامعة الأزهر . ومن الواضح أن الشريحة المقدمة هنا ، تنتمى إلى هذا الفصل الفريد ، المتميز بتغطياته الببليوجرافية النادرة والهامة .

٥ ـ الشاعران فى محتويات حوالى خمسين دورية أو عمل تجميعى ، باللغة العربية أو اللغات العلمية الشهيرة ، سواء أكانت هذه المحتويات من أعمالها المعروفة أم المجهولة أم أخبارا عنهما ، أم مقالات ودراسات حولها ، أو حول شعرهما . وتبلغ المحتويات فى هذا الفصل وحده حوالى ١٠٠٠ بطاقة ، فى كل منها موجز لمحتوى المادة التى تمثلها .

٦ ـ الشاعران فى المسموعات والمرئيات ، سواء أكانت أغنيات من شعرهما لبطلى الأغانى العربية أم كلثوم وعبد الوهاب ، ولغيرهما كذلك ، أم التمثيليات والمسرحيات من تأليف شوقى ، أم البرامج المتنوعة عنهما أو عن شعرهما .

ذلك هو البعد الأفقى لمحتويات «الجزء الثانى» واسطة هذه الثلاثية الببليوجرافية ، أما البعد الرأسى أو النوعى ، فهو الجديد الذى أردت به أن أبنى قنطرة علمية ، طالما تأخر التخطيط لها وتشييدها ، بين تخصص المكتبات والمعلومات فى جانب ، وتخصص الأدب العربى تاريخا ونقدا فى الجانب الآخر . فالبيانات المذكورة عن أى عمل أو مادة أو وعاء ، يدخل فى الفئات الست السابقة ، لم تنقل نقلا آليا من مصدر ثانوى ، ولكنها مأخوذة مباشرة بطريقة منهجية من المصادر الأساسية والثانوية ، ومن المواد والأعمال ذاتها . كما أن كل فئة مصحوبة بدراسة دقيقة للمصادر الببليوجرافية الخاصة بها ، سواء أكانت أساسية أم ثانوية ، تبين ما فيها من الإيجابيات والسلبيات ، وتضع فى يد الباحث شهادة علمية بدرجة الثقة والصدق فيما يقدم إليه ، سواء أكانت هذه الدرجة مرتفعة أم منخفضة .

نشأة الجامعة وتطورها الأكاديمى :

أسهم شوقى وحافظ بشعرهما فى المشروع الأهلى ، لإنشاء أول جامعة حديثة بمصر فى عام ١٩٠٨ ، بل لعلها أول جامعة حديثة فى منطقة الشرق الأوسط بأسرها ، وليس فى مصر وحدها أو البلاد العربية فقط . ومن الوفاء للجامعة وللشاعرين ، فى هذه الذكرى الخمسينية لوفاتهما ، وفى الذكرى الماسية لإنشاء الجامعة ذاتها ، أن يرى قراء «فصول» بين أيديهم ، فى صورة علمية دقيقة ، نصيب هذين الشاعرين العظيمين ، من البحوث والدراسات الأكاديمية ، التى قدمت إلى الجامعة الأم ، بين كل الجامعات العربية الحديثة .

لعل أولى الأطروحات الأكاديمية فى المرحلة الأولى من حياتها ، حينما كانت ما تزال جامعة أهلية ناشئة ، محدودة فى طلابها وأساتذتها وتخصصاتها وإمكاناتها العلمية والمادية ، هى الرسالة التى قدمها الطالب (طه حسين) ، عن أبى العلاء المعرى ، للحصول على درجة التخرج حوالى ١٩١٤ . وكانت الجامعة طوال تلك المرحلة الأولى ، التى استمرت حتى منتصف العشرينيات تقريبا ، قائمة على مجموعة محدودة من التخصصات الأكاديمية ، هى التخصصات التى أصبحت فيما بعد أبرز ، الأقسام فى كلية الآداب بشكلها الحالى .

أما المرحلة الثانية التى بدأت فى منتصف العشرينيات . عند انضمام الجامعة إلى الحكومة باسم (الجامعة المصرية) ، فقد شهدت توسعا كبيرا ، أضيف إلى البذرة الأولى المتمثلة فى كلية الآداب . فمنذ ذلك التاريخ وحتى منتصف القرن العشرين ، دخلت تباعاً أكثر المدارس العليا التى كان بعضها موجوداً منذ أوائل القرن التاسع عشر ، إلى الجامعة الحكومية التى اقترنت هذه المرحلة من حياتها ، بإعلان الاستقلال وافتتاح البرلمان ، وازدهار الحركة الفكرية والثقافية فى البلاد ، عقب الحرب العالمية الأولى وخلال العقد الأول من الاستقلال .

وهكذا حينما قدر لهذه الجامعة الأم بعد موت الشاعرين ، أن تحمل فى عام ١٩٣٦ اسمها الثالث (جامعة فؤاد الأول) ، كانت المدارس العليا فى ذلك الوقت كالطب والهندسة والزراعة والحقوق ، قد انضمت إليها باسم كليات الطب والهندسة والزراعة والحقوق ، كما أنشئت بها كليات أخرى كالعلوم والتجارة ، وأصبحت تضم مجموعة كاملة من التخصصات الأكاديمية فى كل فروع المعرفة . وقد سجل ونوقش خلال ذلك العقد الأول من حياة الجامعة الحكومية ، عدد غير قليل من الرسائل العلمية لدرجتى الماجستير والدكتوراه ، وكان أكثرها فى كلية الآداب وفى قسم اللغة العربية بخاصة ، وهو القسم الذى يتوقع أن نجد فيه ، أطروحات تتناول كلياً أو جزئياً تراث شوقى وحافظ ومكوناته الأدبية والفنية .

وإذا كانت الجامعة الثانية الحديثة بمصر ، قد أنشئت فى الإسكندرية أوائل الأربعينيات ، واحتل موقع القيادة فيها الدكتور طه حسين رجل الجامعة الأولى طالبا وأستاذا[٩] ، فإن الجامعة الأم بالقاهرة ، بقيت دائما صاحبة المكانة الأكاديمية الأولى . فانضمت إليها فى الأربعينيات كذلك ، بعض المدارس العالية القديمة ، التى كانت قد أنشئت أصلا فى القرن التاسع عشر ، ويهمنا من تلك المدارس هنا كلية دار العلوم ، وهى التى أنشأها على مبارك مدرسة عليا للغة العربية وآدابها ، لحوالى ثلاثة عقود فى القرن الماضى .

وهناك أداة ببليوجرافية (قائمة الأدوات : ١٢) من المصادر الثانوية تغطى الإنتاج الفكرى للأعوام (١٩٤٠ - ١٩٥٦) ، توضح أن الرسائل الجامعية لدرجتى الماجستير والدكتوراه ، تبلغ خلال تلك الفترة (١٦٢٦) رسالة . وقد ثبت بالتحليل الإحصائى لعينة من تلك الرسائل ، أن الجامعة الأم وحدها ، قد قدم إليها من هذه المجموعة حوالى (١٣٧٠) رسالة ، وأن الجامعتين الأخريين بالإسكندرية وعين شمس ، قد قدم إليهما معا الجزء القليل الباقى (٢٥٦) رسالة ، وهو حوالى ١٥ ٪ من المجموع الكلى لرسائل تلك الفترة .

وقد تغير اسم هذه الجامعة الأم للمرة الأخيرة ، فأصبح (جامعة القاهرة) عام ١٩٥٣ ، وهى السمة التى اتبعت بعد الثورة فى تسمية الجامعات المصرية ، بالأسماء الجغرافية للمدن أو المحافظات . وشهدت الجامعة فى العقود الثلاثة الأخيرة من حياتها تطورات أكاديمية واسعة ، فأنشئت بها كليات جديدة كالاقتصاد والعلوم السياسية ، كما تطورت بعض الأقسام ، فأصبحت كليات مستقلة كالآثار والإعلام . وافتتحت لها أيضا فروع فى بعض المحافظات القريبة نسبيا ، كالمنصورة والفيوم وبنى سويف ، واستقلت بعض هذه الفروع أخيرا فأصبحت جامعات قائمة بنفسها ، بل إن بعض هذه الفروع وضع خارج القطر كفرع الخرطوم بالسودان ، الذى ما يزال تابعا للجامعة الأم بالقاهرة . وقد أضيف إلى الجامعة كذلك وحدات أكاديمية مخصصة للبحث والدراسة ، ومنح الدرجات العلمية العليا ، دون أن ترتبط بالضرورة بوظيفة التدريس . وتبلغ حاليا كل الوحدات فى جامعة القاهرة حوالى ثلاثين وحدة أكاديمية ، وتشمل الكليات والمعاهد ومراكز البحوث والفروع . وأكثر هذه الوحدات يؤدى وظيفة التدريس ووظيفة البحث ، وقد أسهمت كل منها خلال عمرها الذى يمتد أربعة عقود أو أقل أو أكثر ، بنصيبها حسب التخصص الذى تتولاه فى الرصيد الكلى لأطروحات الجامعة .

رصيد الأطروحات بالجامعة :

إن الذى يهمنا فى هذه الدراسة الببليوجرافية ، هو أن جامعة القاهرة بكلياتها ومعاهدها ووحداتها الأكاديمية الأخرى ، قد أضافت إلى رصيد الفكر المصرى الأصيل حتى نهاية العام الجامعى ١٩٨١ / ١٩٨٢ ، عدداً كبيراً من الأطروحات والرسائل العلمية فى كل التخصصات ، بما فيها التخصص الذى يمكن أن نجمع فيه على تلك الأعمال ، التى تتناول شوقى وحافظ وشعرهما فى العصر الحديث .

وإذا كان من المتعذر الآن الوصول إلى رقم دقيق محدد ، لرصيد جامعة القاهرة من الرسائل والأطروحات ، منذ الرسالة الأولى التى افترضنا أنها لطه حسين ، حتى آخر رسالة نوقشت فى عام ١٩٨٢ ، فسبب ذلك هو أن أوثق المصادر وأدقها لتحديد هذا الرقم وإثباته ، وهى الدفاتر التى تسجل فيها الرسائل أول الأمر بالكليات ، قد أهملت لفترة غير قصيرة من الزمن ، فضاع بعضها وتمزق بعضها الآخر . فكلية الآداب مثلا وهى واحدة من الكليتين موضع الاهتمام فى هذه الدراسة ، قد أمكن بصعوبة كبيرة جدا فى عام ١٩٦٧ ، الرجوع فيها إلى سجلات ممزقة يصل أقدمها إلى عام ١٩٣٢ ، لإصدار أحد المصادر شبه الأساسية (قائمة الأدوات : ٧) لأطروحات تلك الكلية ، خلال الفترة (١٩٣٢ ، ١٩٦٦) فقط ، مع أن هناك عدداً من الرسائل سجل ونوقش قبل ذلك التاريخ ، وليس له أى مصدر رسمى بهذه الصفة .

اما المصدر الثانى الذى يلى ما سبق فى الأهمية ، وهى الدفاتر التى تسجل فيها الرسائل ذاتها عند إيداعها بالمكتبة المركزية للجامعة ، تطبيقا للائحة التى تتطلب هذا الإجراء الهام ، فالموجود حاليا منها بالمكتبة قد بدأ العمل فيه عام ١٩٦٠ ، أى بعد مرور حوالى أربعة عقود ، منذ ظهور الرسائل التى قدمت للجامعة فى مراحل حياتها الأولى . ومع أن رصيد الرسائل قد دخل إلى المكتبة المركزية فى حينه بصفة عامه ، فإن مرور هذه الفترة الطويلة ، إلى جانب احتمالات عدم الالتزام بالإيداع ، وهو أمر وارد دائما من جانب أصحاب الرسائل ، بالإضافة إلى أن لائحة الإيداع ذاتها قد تأخر صدورها ، وقدمت رسائل كثيرة قبل هذا الإجراء خصوصا فى كلية الآداب - كل ذلك يؤدى بالباحث إلى أحد الفروض الببليوجرافية المقبولة ، وهو ضياع فرصة التسجيل فى دفاتر المكتبة المركزية ، بالنسبة لعدد قليل أو كثير من الرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة . وقد أثبت العمل الميدانى فى «مشروع شوقى وحافظ» تجهيزا لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢ ، صحة هذا الفرض الببليوجرافى بنسبة لا تقل عن ٥ ٪ بعامة ، وقد تصل إلى ١٠ ٪ بالنسبة لرسائل كلية الآداب وكلية دار العلوم بخاصة .

إذا أخذنا فى الاعتبار النسبة المئوية لنقص التغطية فى المصدرين السابقين ، وقد أمكن استكمالها إلى أقصى الحدود الممكنة من المصادر الأخرى ، فهناك مجموعة من المؤشرات الإحصائية ، ذات الفائدة بالنسبة لتقدير الرصيد الكلى للأطروحات فى جامعة القاهرة بعامة . ويمكن فى نطاق المصادر الأساسية والثانوية بفئاتها وأدواتها المختلفة ، وقد تم فحصها جميعا واستقراؤها وتحليلها ومقارنتها ، سواء فى دراسات ميدانية سابقة ، أو فى نطاق المشروع الخاص بشوقى

وحافظ لمهرجان اكتوبر ١٩٨٢ ـ يمكن تقدير مجموع اطروحات الماجستير والدكتوراه المقدمة إلى جامعة القاهرة ، منذ البدايات الأولى فى العقدين الثانى والثالث وحتى نهاية العام الجامعى ١٩٨١ / ١٩٨٢ بحوالى (١٣،٠٠٠ إلى ١٥،٠٠٠) رسالة . ومن الجدير بالذكر أن رصيد جامعة القاهرة وحدها ، يبلغ حوالى ٥٠ ٪ من مجموع الرصيد لكل الجامعات الموجودة بمصر.

وهناك مؤشرات ثابتة تقريبا فى كل الاختبارات الإحصائية التى تم إجراؤها : أولها أن نسبة رسائل الماجستير إلى الدكتوراه ، هى (٢ : ١) فى رصيد جامعة القاهرة وغيرها من الجامعات كذلك . وثانيها أن نسبة الرسائل المكتوبة باللغة العربية إلى الرسائل المكتوبة باللغات الإفرنجية ، هى (١ : ٢) فى جامعة القاهرة ، وفى الجامعات الأخرى أيضا . وثالثها أن اللغة الإنجليزية هى أهم اللغات التى تكتب بها الرسائل الإفرنجية ، ذلك بنسبة (٨ : ١) على الأقل . وهناك مؤشر آخر ثابت فى كل الاختبارات الإحصائية التى تم إجراؤها ، وهو أن عدد الرسائل فى قطاعات العلوم البحتة والتطبيقية ، يبلغ أحيانا ثلاثة أضعاف عددها فى العلوم الاجتماعية والإنسانية ، ولا يقل فى أى اختبار عن الضعفين ، بنسبة (٣ : ١ أو ٢ : ١) فى جامعة القاهرة وفى الجامعات الأخرى على السواء .

أما المتوسط السنوى لعدد الرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة ، والتى يمنح أصحابها درجة الماجستير أو الدكتوراه ، فقد تطور بمتوالية شبه هندسية عبر خمسة عقود أو ستة ، منذ العشرينيات حتى الثمانينيات . وإذا كان متوسط عدد الرسائل فى الأربعينيات وأكثر الخمسينيات ، طبقا للأداة البيليوجرافية التى أشير إليها من قبل (قائمة الأدوات : ١٢) ، وهى التى تغطى الفترة (١٩٤٠ ـ ١٩٥٦) ، يبلغ سنويا (١٣٧٠ ÷ ١٧ = ٨٠،٦) رسالة ، فإن متوسط عدد الرسائل للسنوات الأخيرة من السبعينيات ، حسب إحصائية دفتر التسجيل (قائمة الأدوات : ٢) بالمكتبة المركزية لعامى (١٩٧٧ ، ١٩٧٨) تبلغ حوالى (٩٠٠) رسالة كما فى (جدول ـ ١) . ويوضح كذلك (جدول ـ ٢) وهو مأخوذ أيضا من دفاتر تسجيل الرسائل بالمكتبة المركزية ، عدد الرسائل المودعة بها ، مما قدم إلى جامعة القاهرة فى السنوات الثلاث الأولى من الثمانينيات (١٩٨٠ ـ ١٩٨٢) : فالأعداد فى الجدول الخاص بالثمانينيات ، قفزت إلى أكثر من (١٣٠٠) رسالة للعام الواحد ، بل إنه فى الحقيقة حوالى (١٤٠٠)رسالة .

وقد كانت الأعداد فى الأربعينيات حوالى (٨٠) رسالة

عام لغه	باللغة العربية	باللغات الإفرنجية	المجموع
١٩٧٧	٢٢٤	٦٩٠	٩١٤
١٩٧٨	٢٢٩	٦٦٣	٨٩٢

(جدول ـ ٦ : أطروحات جامعة القاهرة أواخر السبعينيات المودعة بالمكتبة)

فى المتوسط للعام ، وهكذا قفزت الأعداد للسنة الواحدة عبر ثلاثة عقود أو أربعة بمتوالية (٨٠ ـ ٩٠٠ ـ ١٤٠٠) رسالة

عام / لغة	باللغة العربية	باللغات الأفرنجية	المجموع
١٩٨٠	٢٩٥	١١١١	١٤٠٦
١٩٨١	٢٤١	١١٠١	١٣٤٢
١٩٨٢	٢٢٤	١١٧٤	١٣٩٨

(جدول ـ ٢ : أطروحات جامعة القاهرة فى الثمانينيات المودعة بالمكتبة)

أما توزيع هذا الرصيد حسب التخصصات الأكاديمية داخل الجامعة ، فقد كان له كما قدمنا مؤشرات ثابتة تقريبا فى كل الاختبارات الإحصائية ، المأخوذة من المصادر الأساسية والسجلات الرسمية ، ومن المصادر الثانوية كذلك ، وهى نسبة الربع أو أقل للدراسات الإنسانية والاجتماعية معا ، ونسبة الثلثين أو أكثر غالبا للعلوم البحتة والتطبيقية ، وفى مقدمتها الطب البشرى والزراعة والعلوم ، بل إن الطب البشرى وحده حسب السجلات الرسمية للإيداع (قائمة الأدوات : ٢) بالمكتبة المركزية لعامى (١٩٧٧ ، ١٩٧٨) يأخذ وحده أكثر من الربع ، بين حوالى عشرين وحدة أكاديمية داخل الجامعة كما فى (جدول ـ ٣) .

عام	وحدة الآداب	دار العلوم	الزراعة	الطب البشرى	إلخ	المجموع
١٩٧٧	٩٢	٤٢	١٤٩	٢٤٦		٩١٤
١٩٧٨	٩٥	٤٥	١٥٦	٢٤٦		٨٩٢

(جدول ـ ٣ : نموذج لتوزيع الأطروحات بجامعة القاهرة على التخصصات)

المصادر والأدوات البيليوجرافية للأطروحات

المصادر فى أى مشروع أو دراسة ببليوجرافية ، أحد الأركان الهامة التى تحتاج إلى اهتمام خاص ، من جانب البيليوجرافى القائم بالعمل . وهى بعد تقدير الحاجة والهدف ، وتحديد الأبعاد الخاصة بمجال العمل ، المنفذ الذى يتيح للبيليوجرافى الوصول الى مايريد ، بالنسبة لمشروعه أو دراسته البيليوجرافية . وإذا كانت الأطروحات ذاتها تمثل فئة غير عادية فى أوعية المعلومات ، باعتبار الجزء الأكبر منها يظهر فى نسخ محدودة العدد ، قد تبلغ أصابع اليدين معا أو حتى اليد الواحدة ، فإن المصادر والأدوات البيليوجرافية لهذه الفئة ، مازال هى الأخرى فى مرحلة أقل نضجا من المصادر والأدوات البيليوجرافية لأوعية المعلومات المطبوعة ، مثل الكتب والدوريات وغيرهما من أنواع المطبوعات . يضاف إلى ذلك أن البلاد النامية ومنها مصر ، رغم ازدهار الإنتاج الفكرى بها وازدياد أوعية المعلومات الصادرة فيها ، فإن قطاعات غير قليلة من ذلك الإنتاج ومن هذه الأوعية تظهر دون أيه تغطية بيليوجرافية ، أو بتغطيات غير مكتملة فى أبعادها ولا دقيقة فى بياناتها .

ومن هنا كانت عملية تقدير المصادر والأدوات الببليوجرافية ، الكفيلة بتغطية الأطروحات والرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة ، واحدة من المشكلات التى واجهتها هذه الدراسة الببليوجرافية ، لكى تتم وفق الأسس العلمية والفنية المقبولة . أما جوهر المشكلة فلم يكن مجرد العثور على عدد قليل أو كثير من الأدوات الببليوجرافية ، يرجع إليه ويؤخذ منه ما يتصادف أن يوجد فيه من الأطروحات ذات الصله بالشاعرين ، وإنما القضية هى تقدير القيمة الببليوجرافية لكل أداة من حيث تغطيتها ودقتها ، ومن حيث قدرتها على إمداد الباحث بالبيانات التى يحتاج إليها ، ومن حيث المحصلة النهائية لها جميعا بالنسبة للحد الأعلى ، الذى يفترض أن أطروحات جامعة القاهرة تشتمل عليه لذكر شوقى وحافظ وذكر شعرهما . وإذا كانت الأطروحات فى جامعة القاهرة ، تأخذ بصفة عامة حوالى ٥٠٪ من الأطروحات المقدمة إلى الجامعات فى مصر ، خلال ستة عقود أو سبعة عقود مضت ، فإن الأدوات الببليوجرافية لتغطية هذا النصيب الكبير كانت كثيرة نسبيا . وهى تبلغ بصفة عامة حوالى ١٤ أداة ، يمكن تقسيمها حسب مصادرها والقيمة النسبية لهذه المصادر ، إلى ثلاث فئات : المصادر الأساسية ، والمصادر شبه الأساسية ، والمصادر الثانوية .

المصادر الأساسية وأدواتها :

أوثق المصادر الببليوجرافية للأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة ، هى السجلات والمقتنيات بجامعة القاهرة ذاتها لتلك الأطروحات . وتتفاوت أدوات هذا المصدر فى أشكالها وفى درجة الثقة بمحتوياتها وتغطياتها ، وفى إمكانات الاستفادة بها . ويمكن ترتيب هذه الأدوات ترتيبا تاريخيا استخداميا ، يرتبط بنقطة المنشأ ووقته فى كل أداة ، وبالوضع الأمثل للرجوع إليها عند الحاجة . أول هذه الأدوات حسب خطة التقسيم المقترحة لها ، هى دفاتر التسجيل (قائمة الأدوات : ١) لموضوعات الرسائل عند الموافقة عليها أول الأمر ، من السلطات الأكاديمية المسئولة بالكلية والجامعة . ويأتى بعدها فى الترتيب دفاتر التسجيل (قائمة الأدوات : ٢) للأطروحات ذاتها ، عند إيداعها بالمكتبة المركزية للجامعة ، تطبيقا للائحة التى تتطلب هذا الإيداع . وتتميز الأداتان السابقتان بعنصرى الرسمية والإدارية ، وهما من خير العناصر لضمان أعلى درجة من التغطية ، رغم قصورهما بالنسبة لدقة البيانات الببليوجرافية واكتمالها .

ثم يأتى فى المصادر الأساسية بعد ما سبق ، الفهارس البطاقية (قائمة الأدوات : ٣) التى أعدها المتخصصون فى المكتبة المركزية ، للرصيد الذى دخل إليها من أطروحات الجامعة . ويأتى بعدها وينبغى أن يوازيها فى التغطية وفى الاستخدام ، الأطروحات (قائمة الأدوات : ٤) ذاتها المقتناة والموضوعة على رفوفها بالمكتبة . وتتميز هاتان الأداتان بعنصرى الفنية والمشاهدة الفعلية ، وهما من خير العناصر لضمان أعلى درجة من دقة المعلومات الببليوجرافية ، والإتاحة الكاملة للاستخدام والاستفادة الفعلية .

وقد كان المتوقع من الناحية النظرية على الأقل ، أن يكون هناك تطابق تام فى التغطية ، بين الأدوات الأربعة الأساسية المشار إليها فى الفقرتين السابقتين . ولكن العمل الميدانى فى مشروع شوقى وحافظ لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢ ، وسيأتى تفصيل ذلك فى القسم التالى من هذه الدراسة (أطروحات اللغة العربية وأدبها فى المصادر) ، قد أثبت عدم صحة هذا الفرض ، فى نطاق الأطروحات المقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم . وأغلب الظن أن هذه النتيجة تنسحب أيضا ، على الأطروحات المقدمة إلى بقية الأقسام والكليات بجامعة القاهرة .

بل إن المقارنة الدقيقة والتحليل الإحصائى ، لعينة كافية من أطروحات اللغة العربية وأدبها ونقدها فى الأدوات الأربعة الأساسية أعلاه ، قد وصلت بالباحث إلى مقولة ببليوجرافية فريدة ونادرة ، وهى أن أى واحدة من هذه الأدوات لا تكفى وحدها لإعطاء البيانات المطلوبة ، كما لا يمكن الاستغناء عنها تماما . وسوف نجد فيما يلى من فقرات ، أن هذه المقولة صحيحة أيضا ، ليس بالنسبة لأدوات المصدر الأساسى فيما بينها فقط ، ولكن بالنسبة كذلك للمجموعتين التاليتين فى المصادر شبه الأساسية والثانوية . فقد ثبت أنهما – رغم تدانيهما فى الدرجة الببليوجرافية كمصادر – يقدمان فى حالات معينة تغطيات أو بيانات ، قد تفتقدها الأدوات الأربعة فى المصدر الأساسى هنا . وهكذا تبين أن المنهج الببليوجرافى السليم فى البحث ، يحتم الاستعانة بمجموعة الأدوات والمصادر كلها بصفة عامة ، وتكملة كل منها يوجد فى المصادر الأخرى ، سواء الأساسية وشبه الأساسية والثانوية .

المصادر شبه الأساسية وأدواتها :

فى العيد الخمسينى للجامعة الذى أخذ مكانه عام ١٩٥٨ ، رأى المسئولون عن الاحتفال بهذه الذكرى إصدار مطبوعين ، أولهما (قائمة الأدوات : ٥) لحصر «الآثار العلمية» التى قام بها أعضاء هيئة التدريس ، وثانيهما (قائمة الأدوات : ٦) لحصر «الرسائل العلمية» لدرجتى الماجستير والدكتوراه التى قدمت إلى الجامعة . وقد صدرت هاتان الأداتان الببليوجرافيتان ، بعد أن مضى على وفاة شوقى وحافظ أكثر من ربع قرن ، وهى فترة كافية لإثارة الاهتمام الأكاديمى بهذين الشاعرين العظيمين ، وتوجيه طلاب الدراسات العليا بالأقسام صاحبة التخصص ، للبحث فى شعرهما ودورهما فى تاريخ الأدب العربى الحديث . ولا سيما أن عشر سنوات تقريبا قد مضت كذلك ، على إنشاء كرسى لشوقى فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، وكانت الدعوة إلى هذا الإنشاء إحدى التوصيات ، فى الاحتفال بالذكرى الخامسة عشرة لوفاته عام ١٩٤٧ . كما أن كلية الآداب وكلية دار العلوم ، وهما أمثل المواقع فى خريطة الجامعة الأكاديمية ، للأطروحات التى تتناول الشاعرين بالدراسة والبحث ، قد مضى على أولاهما فى الجامعة حوالى أربعين عاما ، وعلى الثانية أكثر من عشر سنوات .

ثم جاءت كلية الآداب ذاتها في عام ١٩٦٧ ، أي بعد عشر سنوات مضت على ظهور الأداتين السابقتين ، سجل ونوقش خلالها عدد غير قليل من الأطروحات في قسم اللغة العربية وفي غيره من الأقسام ، فأصدرت أداتين أخريين خاصتين بها وحدها ، أولاهما (قائمة الأدوات : ٧) لحصر «الرسائل العلمية » لدرجتي الماجستير والدكتوراه ، التي قدمت إلى الكلية في الفترة (١٩٣٢ ــ ١٩٦٦) ، فهي بذلك تغني عن الأداة التي أصدرتها الجامعة من قبل عام ١٩٥٨ ، بالنسبة لكلية الآداب وحدها دون كلية دار العلوم . وثانيتهما (قائمة الأدوات : ٨) عبارة عن «دليل » لحصر الموضوعات المسجلة للبحث آنذاك في كل الأقسام بما فيها قسم اللغة العربية ، ولكنها لم تقدم بعد للمناقشة عام ١٩٦٧ . وقد أثبت الاختبار الميداني لهاتين الأداتين أنهما معا وعلى انفراد ، يتضمنان بيانات ببليوجرافية وبعض التغطيات التي لم تكن متاحة في الأدوات الأربعة بالمصدر الأساسي ، ولا في الأداتين المشار إليهما أعلاه في المصدر شبه الأساسي هنا . ولكن الأداتين (قائمة الأدوات : ٧ ، ٨) على أية حال قاصرتان عن إعطاء كل التغطيات أو البيانات الببليوجرافية المطلوبة .

وعادت الجامعة عام ١٩٦٩ ، بعد إنشاء منصب نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا ، فأصدرت أداتين جديدتين من الأدوات شبه الرسمية ، أولاهما (قائمة الأدوات : ٩) عبارة عن «ملخصات الرسائل » التي قدمت ونوقشت فعلا خلال العام الجامعي ١٩٦٩ / ١٩٧٠ في كليات الجامعة وأقسامها بما فيها كلية دار العلوم وقسم اللغة العربية بكلية الآداب .

وثانيتهما (قائمة الأدوات : ١٠) عبارة عن «دليل» لحصر الموضوعات المسجلة للبحث آنذاك في الجامعة كلها ، ولكنها لم تقدم بعد للمناقشة عام ١٩٦٩ . وكان المتوقع أن يتم التجديد والإضافة لهاتين الأداتين ، بصورة دورية في السنوات التالية لأول صدورهما ، ولكن الذي تم هو صدور العدد الثاني فقط من «ملخصات الرسائل » ، لتغطيه ماقدم ونوقش في العام الجامعي ١٩٧٠ / ١٩٧١ ، ثم توقفت هذه الأداة تماما ولم يصدر منها شيء حتى عام ١٩٨٢ . وقد أثبت الاختبار الميداني للأداة الثانية هنا «دليل» أنها تشتمل على أخطاء غير قليلة في تغطياتها وفي بياناتها . اما الأداة الأولى «ملخصات» فإنها ذات فائدة كبيرة بالنسبة لمحتواها التلخيصي ، ولكن تغطياتها غير كاملة ، فلم يدرج بها حوالي (١٥ ٪ إلى ٢٠ ٪) من الرسائل التي قدمت خلال فترة التغطية . هذا بالإضافة إلى أن أيا منها لا يحتوي على البيانات الببليوجرافية المادية ، التي يتطلبها الضبط الكامل الدقيق .

المصادر الثانوية وأدواتها :

تتميز المصادر الأساسية وشبه الأساسية نظريا ، بعلو درجتها الببليوجرافية بالنسبة للتغطيات والبيانات التي تقدمها ، لأنها أقرب المصادر إلى المواد التي يراد حصرها وضبطها ، وكان من الممكن الاكتفاء بها في هذه الدراسة الببليوجرافية ، ولكن الجهات التي تولت مسئولية الأدوات العشرة السالفة ، في هاتين الفئتين بالنسبة للأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة ، غلب عليها الجانب الإداري الرسمي في أكثر الأدوات ، وافتقدت في الوقت نفسه المتطلبات الفنية لأعمال الضبط الببليوجرافي السليم في كل من التغطية والبيانات .

ومن هنا فإن المحصلة النهائية لكل الأدوات التي اختبرت وهي كل الموجود في الفئتين السابقتين ، قد أفلت منها نسبة لا تقل عن ١٠ ٪ من الرسائل والأطروحات ، في تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدها بكليتي الآداب ودار العلوم ، وأغلب الظن أن هذه النسبة تنسحب على بقية التخصصات والكليات كذلك ، ومن هنا فقد كانت الأدوات في المصادر الثانوية وهي التي نقدمها في الفقرات التالية ، هي الوسيلة لمعرفة هذه الأطروحات المفتقدة ولاستدراك بياناتها .

المصادر الثانوية للأطروحات بجامعة القاهرة ، أدوات حصر لم تصدر عن جامعة القاهرة بأي مستوى من المستويات ، كما أنها لا تغطي الرسائل بجامعة القاهرة وحدها . إنها ببليوجرافيات ، قطاعية أو شاملة ، للأطروحات المقدمة إلى الجامعات المصرية الحديثة كلها او بعضها ، وحدها أو مع غيرها من الجامعات بالخارج ، قام بها أفراد أو هيئات من غير منطلق رسمي ولا شبه رسمي ولكنها صدرت لدوافع فنية أو تجارية أو لهما معا . وأقدم الأدوات في هذه الفئة (قائمة الأدوات : ١١) ظهرت في أكتوبر ١٩٦٤ ، لحصر الرسائل في تخصصات كليات الآداب والتجارة والحقوق ، بالجامعات المصرية الثلاثة الأقدم (القاهرة والإسكندرية وعين شمس) ، منذ بداية هذه التخصصات حسب الإمكانات التي اتيحت لأصحاب الأداة حتى وقت صدورها . وثانيتها (قائمة الأدوات : ١٢) ظهرت عام ١٩٧٥ ، ولكنها تغطي الأطروحات المقدمة إلى الجامعات المصرية الثلاثة الأقدم خلال الأعوام (١٩٤٠ ــ ١٩٥٦) فقط في كل التخصصات بما فيها اللغة العربية وأدبها ونقدها ، وثالثها (قائمة الأدوات : ١٣) عبارة عن قسم خاص لحصر أطروحات (الإنسانيات) من ببليوجرافية شاملة لم تصدر بقية أقسامها ولن تصدر ، ويغطي هذا القسم الرسائل المقدمة إلى كل الجامعات بمصر خلال الفترة (١٩٢٢ ــ ١٩٧٤) ، وتدخل كلية الآداب ودار العلوم بجامعة القاهرة في نطاق هذا القسم . وهناك أداة أخرى في هذه المجموعة (قائمة الأدوات : ١٤) تشبه سابقتها من عدة وجوه ، أهمها أنهما صادرتان عن جهة واحدة (مركز الأهرام للتنظيم والميكروفيلم) ، وتغطيان تخصصات قطاع واحد هو «الإنسانيات » وتمتاز الأخيرة بأنها أوسع في التغطية المكانية لأنها تمتد خارج الجامعات التي في مصر وفي التغطية الزمانية لأنها تصل إلى مشارف ١٩٨٠ .

وقد كان من المتوقع أن الأداتين الثالثة والرابعة هنا معا أو إحداهما على الأقل ، باعتبار أنهما معا أوسع الأدوات في المصادر

الثانوية تغطية ، من حيث الفترة الزمنية ومن حيث عدد الجامعات ، يمكن أن تغنيا بالنسبة للغة العربية وأدبها ونقدها ، وهو التخصص الذى يهمنا فى هذه الدراسة ، عن الأداتين الأولى والثانية فى هذه المصادر الثانوية . ولكن الاختبار الميدانى لهذا الفرض ، كما سيلى فى (أطروحات اللغة العربية وأدبها فى المصادر) ، أثبت عدم صحته فى أى منها ولا سيما هذه الأداة الصادرة عام ١٩٨٠ ، فإن كل ما تحويه هو بالضبط (١٣١٢) رسالة ، موزعة كما يلى :

(١١٣٨) أطروحة مقدمة إلى الجامعات المصرية فى تخصصات الإنسانيات جميعا .

(١١٣٦) أطروحة مقدمة إلى جامعات العراق والكويت والأردن فى نفس التخصصات .

(٣٨) أطروحة مقدمة إلى جامعات أوروبية أو أمريكية .

ونصيب جامعة القاهرة فى أطروحات هذه الأداة الأحدث هو (٢٢١) أطروحة فى كل تخصصات الإنسانيات بها ، ونصيب اللغة العربية وأدبها ونقدها فى ذلك هو (١٢٢) رسالة ، وهو لا يزيد عن حوالى ١٠ ٪ من العدد الفعلى الذى يمكن أن يمثل رصيد جامعة القاهرة فى هذا التخصص ، منذ البدايات الأولى حتى عام ١٩٨٠ . ومع أن الأداة الثالثة هنا كانت أحسن بكثير من أداة ١٩٨٠ ، لأنها غطت ما لا يقل عن ٨٠ ٪ من رصيد جامعة القاهرة فى هذا التخصص ، فقد فاتها مثلا (٣) رسائل من (٢٤) رسالة كان يجب أن تشتمل عليها . فهذا الرقم (٢٤) يمثل ما جاء فيها وهو (٢١) رسالة بالإضافة إلى مافاتها وهو مذكور فى الأدوات التى سبقتها ، ومعنى ذلك أن التغطية منها للأطروحات عن الشاعرين تبلغ حوالى ٨٧٫٥ ٪ .

ومن هنا فقد امتدت المقولة البيليوجرافية السابقة عن الأدوات الأساسية وشبه الأساسية إلى الأدوات الثانوية هنا ، وهى أن أى أداة واحدة أو حتى فئة واحدة ، لا تكفى وحدها فى هذه الدراسة ، مهما كانت السعة المفترضة فى تغطيتها ، ومهما كان العلو النظرى لها فى الدرجة البيليوجرافية . كما أن الأداة المحدودة نسبيا فى تغطيتها قد يكون فيها وحدها البيان أو التغطية التى تفتقدها كل الأدوات الأخرى . ويبدو أن هذه المقولة الفريدة النادرة تأخذ مكانها بصفة خاصة ، فى البيئات التى لم تتضح فيها بعد الأسس والممارسات الفنية لأعمال الضبط البيليوجرافى ، كما هو الحال فى الأدوات البيليوجرافية للأطروحات والرسائل بخاصة ، ولكل أوعية المعلومات والفكر بعامة ، فى مصر وفى غيرها من البلاد النامية .

أطروحات اللغة العربية وأدبها فى المصادر :

من الممكن من الناحية النظرية على الأقل ، أن يأتى ذكر شوقى فى بعض التخصصات غير الأدب العربى تاريخاً ونقداً ، مثل الدراسات الإسلامية ، أو التاريخ الحديث ، أو حتى اللغات الأوروبية الحديثة . بل إن الباحث وجد أثناء العمل الميدانى ، الخاص بمشروع شوقى وحافظ لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢ ، بعض المقالات فى مجلة «طبيبك الخاص» . وقد انتهز الطبيب الذى أعد هذه المقالة فى عام ١٩٧٨ ، أن جريدة «الجهاد» نشرت يوم وفاة شوقى ، تفاصيل دقيقة عن الساعات الأربعة والعشرين الأخيرة فى حياته ، وكان الشاعر قد زار مقر الجريدة ، وتحدث مع صاحبها (الأستاذ / توفيق دياب) فى نفس الليلة التى توفى فيها . فرأى هذا الطبيب أن ينتفع بهذه التفاصيل ، فأخذها أساسا للتفسيرات الطبية التى تتلاءم مع ماكان معروفا من الصفات الجسمية لشوقى ، ليشرح -تكنولوجيا- الكيفية التى مات بها شوقى . وهكذا كتب دراسة طبية فريدة عن رجل ، يتوقع كل الباحثين عنه والمهتمين بدراسته ، ان يجدوا المؤلفات المتصلة به ، فى المصادر الأدبية أو التاريخية أو الإسلامية ، دون أن يخطر بذهن أى منهم أن يبحث عنه فى مصادر طبية أو تكنولوجية . ومن الممكن أن يكون ذلك هو نفس الموقف بالنسبة لحافظ .

لم يكن من المتوقع على أى حال ، أن يجد الباحث فى هذه المصادر البعيدة عن الشعر والأدب ، شيئا كثيرا يكافئ الجهود الكبيرة ، التى ينبغى أن تبذل ، فى استقرائها ومسحها بيليوجرافيا . ومن هنا كان من الملائم الاكتفاء فى استقراء التخصصات الأكاديمية ، التى يغطيها الرصيد الكلى للأطروحات بجامعة القاهرة ، على الأطروحات التى قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، لحوالى خمسين عاما أو يزيد ، وعلى الأطروحات التى قدمت إلى كلية دار العلوم ، منذ انضمامها إلى الجامعة فى منتصف الأربعينيات ، لحوالى ثلاثة عقود أو يزيد ، ولا سيما أقسام الأدب والبلاغة والنقد فيها بخاصة .

أداة الأساس فى البحث البيليوجرافى :

حينما تتعدد المصادر والأدوات البيليوجرافية بالنسبة لإحدى الدراسات ، فمن الملائم أن يبدأ الباحث بأوسعها تغطية وأعلاها درجة ويستوعب ما فيها ، ثم يستكمل ما يكون قد أفلت من أداة الأساس هذه ، فيرجع فى عمليات استكماله إلى المصادر والأدوات الأخرى . وقد تعذر تنفيذ هذه القاعدة مع «دفاتر التسجيل» لموضوعات الرسائل فى كلية الآداب وفى كلية دار العلوم ، مع أن هذه الدفاتر هى الأشمل تغطية والأعلى درجة ، وذلك لضياع بعض هذه الدفاتر وتمزق بعضها الآخر كما سبق بيان ذلك ، ولأنها لم تكن متاحة للباحث وقتاً كافياً لاستيعاب محتوياتها . ولكنها على أية حال كانت مفيدة فى بعض البيانات ، عند تحقيق جزئية معينة أو بيان خاص ، فشلت المصادر والأدوات الأخرى فى إتاحته أو التحقق منه .

كما أن الترتيب التاريخى حسب وقت الورود ، فى «دفاتر التسجيل» للأطروحات ذاتها ، وهى الأداة التالية فى سعة التغطية وعلو الدرجة البيليوجرافية ، جعل من الصعب حصر الأطروحات

المقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، وإلى كلية دار العلوم فى هذه الدفاتر ، إلا بمراجعة محتوياتها جميعا وهى تبلغ حوالى ٤٠٠٠ تسجيلة ، لأن أطروحات الآداب وداز العلوم متناثرة عبر هذه المحتويات ، من بدايتها عام ١٩٦٠ حتى الوقت الحالى ١٩٨٢ . ومع ذلك فقد كان من الضرورى فى حالات معينة اللجوء إلى هذه الدفاتر ، ومحاولة استخدامها للتأكد من بيانات جزئية معينة ، يمكن تحديد موقعها فى الدفاتر ببعض القرائن التاريخية أو الإدارية .

ومن هنا فإن «الفهارس البطاقية» بعامة ، وهى الثالثة فى الترتيب من حيث التغطية وعلو الدرجة البيليوجرافية ، وأحد هذه الفهارس بخاصة وهو فهرس الكليات والأقسام ، أصبح هو المرشح الأول ليكون «أداة الأساس» فى البحث البيليوجرافى هنا ، عن الأطروحات والرسائل المتصلة بشوقى فى جامعة القاهرة . فهذه الأداة (قائمة الأدوات : ٣) رغم ما ثبت فى عدة تجارب أن محتوياتها من الرسائل أقل نسبيا ، من محتويات دفاتر التسجيل للأطروحات ودفاتر التسجيل لموضوعات البحث السابقتين ، فإنها ـ كأداة واحدة بين حوالى ١٤ أداة تغطى هذا المجال ـ تعد أوسعها تغطية وأكثرها مرونة فى الاستخدام والاستفادة .

وقد بدأ البحث بتقدير عدد الرسائل فى الوحدتين اللتين وقع عليهما الاختيار وهما قسم اللغة العربية بكلية الآداب وكلية دار العلوم بكل أقسامها . وأمكن حصر بطاقات الفهرس لهاتين الجهتين ، فبلغت حوالى (٦٠٠) بطاقة لكلية دار العلوم ، وحوالى (٦٥٠) بطاقة لقسم اللغة العربية بكلية الآداب . والمجموعتان معا تمثلان حوالى (١٢٥٠) رسالة للماجستير أو الدكتوراه تم إنجازها فى هاتين الجهتين ، منذ البدايات الأولى لكل منهما حتى عام ١٩٨٢ ، مع احتمالات كبيرة لافتقاد بعض ما يمثل المرحلة الأولى فى كل منهما .

كانت عنوانات الأطروحات فى البطاقات كافية ، لتقدير علاقة الأطروحة بالشاعرين وشعرهما ، واستخرج على هذا الأساس حوالى (٨٠) بطاقة ، نصفها تقريبا لكلية دار العلوم ، والنصف الثانى لقسم اللغة العربية فى كلية الآداب . وكانت أقدم رسالة ممثلة فى تلك البطاقات لدرجة الماجستير فى عام ١٩٥٠ (الشعر والسياسة فى مصر الحديثة / عبد المنعم شميس) ، أما أحدثها فرسالة ماجستير أيضا فى عام ١٩٨٠ (شبلى فى الأدب العربى فى مصر / جيهان صفوت رءوف) . وكانت مؤشرات الدلالة فى العناوين متفاوتة ، أعلاها الدلالة اليقينية الكاملة وكان ذلك فى بطاقة واحدة (أحمد شوقى ناثرا / إبراهيم حسين الفيومى) ، وأوسطها الدلالة الاحتمالية الغالبة مثل (الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر / جابر أحمد عصفور) ، وأدناها الدلالة الاحتمالية الضعيفة مثل (شبلى فى الأدب العربى فى مصر / جيهان صفوت رؤوف) . وقد تقرر اختبار كل الأطروحات فى الدلالتين الأولى والثانية ، أما فى الدلالة الثالثة فقد اكتفى بعينة محدودة لتمثيل هذه الفئة دون استيعابها . وتم تصفية البطاقات على هذا الأساس إلى (٤٠) بطاقة فقط .

وعند طلب الأطروحات الممثلة فى هذه البطاقات الأربعين ، للاطلاع على محتويات كل أطروحة وتحديد ما فيها عن الشاعرين ، كانت النتيجة ما يلى :

١ : أطروحة واحدة غير موجودة على الرفوف ، وهى (الشعر والسياسة فى مصر الحديثة / عبد المنعم شميس) وأغلب الظن أنها ضاعت .
٢ : أطروحتان أخريان كانت إحداهما فى التصوير والثانية فى التجليد .
١٤ : أربع عشرة أطروحة تبين أن محتوياتها لا تشتمل على ذكر شوقى أو حافظ .
٢٢ : اثنتان وعشرون أطروحة ذكر فيها أحد الشاعرين أو كلاهما بصفة أساسية أو عرضية .
١ : أطروحة واحدة مخصصة لشوقى بعنوانها .

والأطروحات الـ (٢٣) فى الفئتين الأخيرتين مع (٢) أطروحتين أخذتا من «الأدوات التكميلية» بمجموع (٢٥) معروضة معا ، ومصنفة حسب محتوياتها إلى ست فئات فى القسم التالى من الدراسة (أطروحات الأدب العربى والشاعران) .

الأدوات التكميلية فى البحث البيليوجرافى :

الأداة الرابعة ـ كان المفروض من الناحية النظرية على الأقل ، أن يكون هناك تطابق تام بين الفهرس البطاقى (الأداة الثالثة) ، وهو الأداة التى اعتمدت أساسا للبحث البيليوجرافى فى هذه الدراسة ، وبين «الأطروحات» الممثلة فى هذا الفهرس على رفوف المقتنيات بالمكتبة ، وهى الأداة (قائمة الأدوات : ٤) التى اعتمدت معها للمراجعة ، وتزدوجان معا فى القيمة وفى الدرجة . وعند اختبار هذا الفرض فى بطاقات العمل الـ (٤٠) التى اختيرت للبحث ، تبين أن بعض الأطروحات قد تكون ممثلة فى الفهرس ببطاقة ، ولكنها غير موجودة على الرفوف لانتقالها إلى مكان آخر بالمكتبة أو لضياعها نهائيا . ومن المؤكد أن نسبة الضياع هذه لا تقل عن ٢٫٥٪ ، وهى كثيرة فى الأطروحات التى مضى على تقديمها عشرون عاما أو أكثر . أما نسبة الانتقال إلى مكان آخر لمدة قد تطول أو تقصر ، فهى لا تقل عن ٥٪ وتكثر فى الأطروحات الحديثة نسبيا ، التى تؤخذ للتصوير المصغر (ميكروفيلم) أو للتجليد بعد ذلك . والنتيجة النهائية على أية حال لاستخدام هذه الأداة ، هى أن ثلاث أطروحات (٧٫٥٪) لم يمكن الاطلاع عليها فى المكتبة ، بالنسبة لهذه الدراسة البيليوجرافية عن حافظ وشوقى فى أطروحات الجامعة . ومن المحتمل جدا أن هذه النسبة نفسها أو أكثر ، ستكون هى النتيجة بالنسبة للدراسات البيليوجرافية الأخرى ، التى تعتمد على مقتنيات الأطروحات بالمكتبة المركزية .

أما الأدوات التكميلية الأخرى بعد ذلك ، فقد كان من الممكن الاكتفاء بأوسعها تغطية وأعلاها درجة ، والاستغناء عن تلك التى

تقل عنها فى هاتين الصفحتين. ولكن التجارب الكثيرة التى مر بها الباحث فى مثل هذه المواقف، قد أقنعته أخيرا بأن هذا المنهج يمكن الأخذ به والاعتماد عليه، حينما يكون هناك حدٌّ أدنى من الاستقرار الببليوجرافى، والالتزام بالمعايير السليمة فى إعداد هذه الأدوات، من جانب القائمين بها والمسئولين عنها وهو الأمر الذى لم يتوفر بعد فى مصر وفى غيرها من البلاد النامية.

ومن هنا فقد أصبح من الضرورى الرجوع إلى الأدوات التكميلية الباقية جميعا (من الخامسة حتى الرابعة عشرة)، وسنعرض فيما يلى من الفقرات نتائج البحث الببليوجرافى فى كل أداة، مع ترتيبها على أساس تاريخ الصدور وليس التغطيه لكل أداة (لم يتيسر لى العثور على أقدم أداة (قائمة الأدوات : ٥) فأسقطت من الدراسة، وخصوصا أن الذى يهمنا فى محتوياتها لا بد أن يوجد فى الأداة التالية لها وهى «السادسة») باعتبار أن ذلك الترتيب هو الأدق فى بيان القيمة النسبية لكل منها، من حيث التغطية ومن حيث البيانات.

الأداة السادسة ـ تشتمل على الأداة التى ظهرت عام ١٩٥٨، لتغطية «الرسائل العلمية» لدرجتى الماجستير والدكتوراه، التى قدمت إلى الجامعة خلال خمسين عاما (١٩٠٨ ـ ١٩٥٨)، فى الوحدات موضع اهتمامنا بالنسبة لشوقى وحافظ على (١٥٤) رسالة موزعة حسب (جدول ـ ٤).

الوحدات / الرسائل	الجامعة الأهلية	قسم اللغة العربية بكلية الآداب	كلية دار العلوم	المجموع
ماجستير	ـ	٧٤ (٣٣ ـ ١٩٥٧)	٢٦ (٥٠ ـ ١٩٥٨)	١٠٠
دكتوراه	٦ (١٤ ـ ١٩٣٣)	٤١ (٣٢ ـ ١٩٥٧)	٧ (٥٣ ـ ١٩٥٧)	٥٤
المجموع	٦	١١٥	٣٣	١٥٤

(جدول ـ ٤ : رصيد الرسائل فى جامعة القاهرة حتى عام ١٩٥٨)

أقدمها رسالة للدكتوراه من الجامعة الأهلية (تاريخ أبى العلاء المعرى / طه حسين ـ ١٩١٤) وأحدثها رسالة للماجستير من كلية دار العلوم (ابن الأثير ومقاييسه البلاغية / محمد عبد الرحمن شعيب ـ ١٩٥٨). وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر العنوان (٢٤) بطاقة، رئى أن الأطروحات التى تمثلها ذات صلة بالشاعرين، على اختلاف الدرجات الثلاثة فى هذا المؤشر، يقينا أو احتمالا غالبا أو احتمالا ضعيفا، تمت تصفيتها إلى (١٥) بطاقة فقط، بإسقاط أكثر البطاقات فى الفئة الثالثة من الاحتمال.

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «الخمس عشرة» التى اختيرت للعمل، بالحصيلة التى كانت قد أخذت من أداة الأساس السابقة، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل، أن هناك ما يلى :

١٠ : عشر حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات.

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين، ولكن الأطروحة تعد مفقودة وهى (الشعر والسياسة فى مصر الحديثة / عبد المنعم شميس ـ ١٩٥٠).

٤ : أربع حالات للماجستير مسجلة بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس؛ اثنتان فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب (المرثية فى الشعر العربى / محمد حسن الزيات. ـ ١٩٤٢، المسرح عند شوقى / محمود حامد شوكت. ـ ١٩٥٠)، واثنتان فى كلية دار العلوم (قصص الحيوان فى الأدب العربى / محمد عبد الرزاق حميدة ـ ١٩٥٠، العامل الدينى فى الشعر الحديث / سعد الدين محمد الجيزاوى. ـ ١٩٥٥).

تلك الرسائل الأربعة غير ممثلة فى الفهرس البطاق وغير موجودة ضمن المقتنيات بالمكتبة المركزية للجامعة. كما أن البحث فى «دفاتر التسجيل» للأطروحات ذاتها بالمكتبة (قائمة الأدوات : ٢) لم يسفر عن أى شىء بالنسبة لها، ولكن الرجوع إلى «دفاتر التسجيل» لموضوعات البحث (قائمة الأدوات : ١) هو الذى أكد تسجيل ومناقشة تلك الرسائل، حسب التاريخ الثابت أمام كل منها فى هذه الأداة التكميلية. ولم يستطع الباحث العثور على النسخ الأصلية لهذه الأطروحات، وكل ما وجده هو نسخة مطبوعة فى شكل كتاب لكل من رسالة «الجيزاوى» ورسالة «شوكت»، فأضاف ذلك إلى الحصيلة المأخوذة من «أداة الأساس» وبلغ المجموع النهائى بذلك (٢٥) رسالة. هى التى عرضت مصنفة حسب محتوياتها فى القسم التالى من الدراسة (أطروحات الأدب العربى والشاعران).

الأداة الحادية عشرة ـ تشتمل الأداة التى ظهرت عام ١٩٦٤، لتغطية الرسائل فى كليات الآداب والتجارة والحقوق، بالجامعات المصرية الثلاث الأقدم (القاهرة، والإسكندرية وعين شمس) على (١٤٠) بطاقة تمثل (١٤٠) رسالة للماجستير أو الدكتوراه، فى تخصص اللغة العربية وآدابها ونقدها. أقدمها رسالة للدكتوراه (ترجمة عربية للشاهنامة فى القرن السابع الهجرى / عبد الوهاب عزام. ـ ١٩٣٢)، ومن أحدثها رسالة للماجستير (أثر دراسات أسلوب القرآن فى النقد الأدبى / محمد زغلول سلام زناتى ـ ١٩٦٢). وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر العنوان (١٤) بطاقة، رئى أن الأطروحات التى تمثلها ذات صلة بالشاعرين أو بأحدهما، على اختلاف الدرجات الثلاثة فى هذا المؤشر، يقينا أو احتمالا غالبا أو احتمالا ضعيفا. ثم تمت تصفيتها إلى (٨) بطاقات فقط، بإسقاط أكثر البطاقات فى الفئة الثالثة من الاحتمال.

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «الثمانية» التى اختيرت للعمل، بالحصيلة التى كانت قد أخذت من «أداة الأساس» السابقة، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل، أن هناك ما يلى :

٥ : خمس حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات .

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ولكن الأطروحة تعد مفقودة ، وهى رسالة «شميس» السابقة .

٢ : حالتان مسجلتان بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ، وهى رسالة «الزيات» ورسالة «شوكت» اللتان وجدتا فى «الأداة السادسة» أعلاه .

ومن الجدير بالذكر بالنسبة للأداة الحادية عشرة أنها أغفلت كلية دار العلوم فى التغطية التى قامت بها ، إلا أنها مع ذلك تتفوق على «الأداة السادسة» بحوالى (٢٥) رسالة أضافتها ، ليست كلها من الإسكندرية وعين شمس ، فبعضها من القاهرة أيضا ولكنها لم تكن ذات صلة بالشاعرين .

الأداة السابعة ـ تشتمل الأداة التى ظهرت عام ١٩٦٧ ، لتغطية الرسائل الجامعية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٣٢ ـ ١٩٦٦) . على (٢١٢) رسالة للماجستير أو الدكتوراه فى تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدها . أقدمها رسالة الدكتوراه التى أعدها الدكتور عبد الوهاب عزام عام ١٩٣٢ ، ومن أحدثها رسالة للدكتوراه أيضا (الثورة فى الشعر الجزائرى المعاصر / صالح بن صالح الخرفى .ـ ١٩٦٦) ورسالة للماجستير (مدرسة الديوان : المازنى شكرى ، العقاد / شيفراى شودرى.ـ ١٩٦٦) . وقد استخرج منها بمؤشر العنوان (٢٠) بطاقة ، رئى أن الأطروحات التى تمثلها ذات صلة بالشاعرين أو بأحدهما ، على اختلاف الدرجات الثلاثة فى هذا المؤشر ، يقينا أو احتمالا غالبا أو احتمالا ضعيفا ، ثم تمت تصفيتها إلى (١٠) بطاقات فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات فى الفئة الثالثة من الاحتمال .

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «العشرة» التى اختيرت للعمل ، بالحصيلة التى كانت قد أخذت من «أداة الأساس» السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلى :

٧ : سبع حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات .

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ولكن الأطروحة تعد مفقودة ، وهى رسالة «شميس» السابقة .

٢ : حالتان مسجلتان بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ، وهى رسالة «الزيات» ورسالة «شوكت» اللتان وجدتا فى «الأداة السادسة» وفى «الأداة الحادية عشرة» أعلاه .

ومن الجدير بالذكر بالنسبة للأداة السابعة هنا أنها تتفوق على الأداتين السابقتين، فى نطاق قسم اللغة العربية بكلية الآداب وحده ، بحوالى ١٠٠ رسالة ، ولكن أكثر هذه الزيادة لم يكن للشاعرين فيها نصيب .

الأداتان الثامنة والعاشرة ـ تشتمل «الأداة الثامنة» التى ظهرت عام ١٩٦٧ ، لتغطية الموضوعات المسجلة للبحث بكلية الآداب فى ذلك الوقت ولم تقدم بعد للمناقشة ، و«الأداة العاشرة» التى ظهرت عام ١٩٦٩ ، لتغطية الموضوعات المسجلة للبحث فى الوحدات الأكاديمية بجامعة القاهرة فى ذلك الوقت ولم تقدم بعد للمناقشة ، على عدد كبير من البطاقات التى تمثل تلك الموضوعات . ويكفى بالنسبة لنا هنا عرض صورة عامة لمحتويات الأداة العاشرة ، لأنها أوسع تغطية من الناحية الزمنية ، ولأنها تغطى كلا من الوحدتين موضع الاهتمام وهما كلية دار العلوم وقسم اللغة العربية بكلية الآداب

الوحدات / الموضوعات	قسم اللغة العربية بكلية الآداب	كلية دار العلوم	المجموع
ماجستير	٢١١ (١٩٦٢ ـ ١٩٧٠)	١٥٨ (١٩٦٢ ـ ١٩٦٩)	٣٦٩
دكتوراه	٧٦ (١٩٦٢ ـ ١٩٧٠)	٥٠ (١٩٦٥ ـ ١٩٦٩)	١٢٦
المجموع	٢٨٧ موضوعا	١٠٨ موضوعا	٤٩٥

جدول ٥ ـ الموضوعات المسجلة للبحث بجامعة القاهرة حتى عام ١٩٦٩ / ١٩٧٠

يوضح (جدول ـ ٥) محتويات هذه الأداة فى كل من قسم اللغة العربية بكلية الآداب وفى كلية دار العلوم ، وتبلغ الموضوعات المسجلة فى كل منها حوالى ٥٠٠ موضوعا ـ من أقدمها تسجيلا ، موضوع للماجستير بإشراف الدكتور عبد العزيز الأهوانى (ابن حمديس الصقلى / محمد نادر الجندلى .ـ ١٩٦٢) فى كلية الآداب ، وموضوع للماجستير أيضا بإشراف الأستاذ عبد السلام محمد هارون (كتاب اللمع لابن جنى / حسين محمد شرف .ـ ١٩٦٢) فى كلية دار العلوم ، أما أحدثها تسجيلا فموضوع للدكتوراه بإشراف الدكتورة نبيلة إبراهيم (السحر فى كتاب ألف ليلة وليلة / مجدى محمد شمس الدين إبراهيم .ـ ١٩٧٠) فى كلية الآداب . وقد استخرج من هذا الرصيد الكبير بمؤشر العنوان (٦٠) تسجيلة ، رئى أن الموضوعات التى تمثلها ذات صلة بالشاعرين أو بأحدهما ، على اختلاف الدرجات الثلاثة فى هذا المؤشر ، يقينا أو احتمالا غالبا أو احتمالا ضعيفا . واستخرج من الأداة «الثامنة» التى لم تعرض محتوياتها هنا (١٥) تسجيلة ، للغرض ذاته وبنفس الطريقة . ثم تمت التصفية فى الأولى إلى (٢٥) تسجيلة فقط ، وفى الثانية إلى (٨) تسجيلات فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات فى الفئة الثالثة من الاحتمال .

وإذا كان مجموع هذه التسجيلات التى اختيرت للعمل من الأداتين هو (٣٣) تسجيلة ، فإن الصافى منها الذى أخذ للمقارنة مع حصيلة «أداة الأساس» السابقة هو (٢٨) تسجيلة فقط ، حيث تبين أن هناك (٥) تسجيلات مشتركة بين أداة ١٩٦٧ لكلية الآداب وحدها ، وأداة ١٩٦٩ للجامعة كلها بما فيها الآداب ودار العلوم . ومن الجدير بالذكر هنا أن تسجيل الموضوع لا يعنى بالضرورة أن

أطروحته قد تمت وقدمت للمناقشة ، فكثير من هذه التسجيلات لا يصل إلى هذه النهاية أبدا . وينبغى أن تؤخذ هذه الملاحظة فى الاعتبار عند عرض نتائج المقارنة بين حصيلة هاتين الأداتين مع حصيلة أداة الأساس السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة . أما النتيجة فبيانها كما يلى :

١٢ (٤٣٪) : اثنتا عشرة حالة لم تظهر بالفهرس البطاق للأطروحات فى المكتبة المركزية . وأغلب الظن أن أصحابها لم يتموا بحوثهم ، منها ثلاث حالات (١١٪) مشتركة بين أداة ١٩٦٧ وأداة ١٩٦٩ ، ثم تسع حالات (٣٢٪) تنفرد بها أداة ١٩٦٩ . ومن هذه الحالات مثلا موضوع (التصوير فى شعر شوقى ومدى اتصاله بالبيئة) الذى سجل للطالب على عبد الحليم على شافعى عام ١٩٦٨ للحصول على الماجستير من كلية دار العلوم ، وموضوع (قضية التجديد فى الشعر العربى) الذى سجل للطالب فاروق محمد شوشة عام ١٩٦٣ للحصول على درجة الدكتوراه من كلية دار العلوم أيضا .

١٣ (٤٦٫٥٪) : ثلاث عشرة حالة ظهرت لها البطاقات دون أية صعوبة وأطروحاتها على الرفوف .

٢ (٧٪) : حالتان ظهرت لها البطاقة بصعوبة ، بسبب أن العنوان المسجل للموضوع قد تغير بعد ذلك عند طباعة الرسالة وتقديمها .

١ (٣٫٥٪) : حالة واحدة ظهرت لها بطاقة والرسالة فى التجليد .

ومن الجدير بالذكر أن الحالات الـ(١٦) فى الفئات الثلاثة الأخيرة بهذه النتيجة ، تدخل ضمن حصيلة «أداة الأساس» وهى الـ(٤٠) بطاقة ، التى تبين أن بعضها فعلا له صلة بالشاعرين أو أحدهما وعدده (٢٣) أطروحة ، وبعضها الآخر ليس له صلة أو غير متاح للاطلاع وعدده (١٧) أطروحة .

الأداة التاسعة ــ تشتمل الأداة التى ظهر منها عددان عامى ١٩٧١ ، ١٩٧٣ ، على ملخصات الرسائل العلمية المقدمة إلى جامعة القاهرة عامى ١٩٦٩ / ١٩٧٠ ، ١٩٧٠ / ١٩٧١ . ويوجد بين هذه الملخصات التى تبلغ (٨٠٧) رسالة لكل الوحدات الأكاديمية ، حوالى (٥٠) ملخصا تمثل خمسين رسالة قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم خلال هذين العامين الدراسيين . وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر العنوان وبمؤشر الملخص (٣) بطاقات تمثل ثلاث رسائل ، لكل منها صلة بشوقى وحافظ على تفاوت بينها فى مقدار ما أخذه من الرسالة . وعند مقارنة هذه البطاقات الثلاثة بحصيلة «أداة الأساس» السابقة ، تبين أنها جميعا موجودة ضمن البطاقات الـ(٢٣) ذات الصلة بالشاعرين فى حصيلة «أداة الأساس» التى تبلغ (٤٠) بطاقة .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأداة إذا كانت لم تضف شيئا إلى المحصلة السابقة ، فإنها يمكن أن تغنى الباحث عن الرجوع إلى الرسالة ذاتها ، لأن الملخص الذى يبلغ صفحتين أو ثلاثة وقد يتجاوز ذلك أحيانا ، يكفى تماما فى تحديد محتويات الرسالة بالنسبة للشاعرين .

الأداة الثانية عشرة ــ تشتمل الأداة التى ظهرت عام ١٩٧٥ ملحقا لأداة ببليوجرافية أكبر ، على (١٦٢٦) بطاقة تمثل الأطروحات التى قدمت إلى الجامعات المصرية الثلاث الأقدم (القاهرة ، والإسكندرية ، وعين شمس) خلال الفترة (١٩٤٠ ــ ١٩٥٦) ــ وقد قُدِّر أن لجامعة القاهرة وحدها حوالى (١٣٧٠) بطاقة ، منها حوالى (١٥٠) بطاقة للأطروحات فى تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدها التى قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم خلال تلك الفترة . وقد استخرج منها (٢٨) بطاقة ، رئى أنها بدلالة مؤشر العنوان ذات صلة بالشاعرين أو بأحدهما ، على اختلاف درجة هذه الدلالة ، يقينية أو احتمالية غالبة أو احتمالية ضعيفة . ثم تمت تصفيتها إلى (٨) بطاقات فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات فى الفئة الثالثة من الاحتمال .

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات الثمانية التى اختيرت للعمل ، بالحصيلة التى كانت قد أخذت من «أداة الأساس» السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلى :

٣ : ثلاث حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات بالمكتبة .

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ، ولكن الأطروحة تعد مفقودة وهى رسالة «شميس» السابقة .

٤ : أربع حالات مسجلة بهذه الأداة دون أن تكون بأدلة الأساس ، وهى رسائل «الزيات» و«شوكت» و«حميدة» و«الجيزاوى» التى وجدت كلها فى «الأداة السادسة» أعلاه ، كما وجدت الأولى والثانية فى كل من «الأداة السابعة» و«الأداة الحادية عشرة» أعلاه أيضا .

ومن الجدير بالذكر أن «الأداة الثانية عشرة» هنا ، رغم تغطيتها المحدودة نسبيا (١٩٤٠ ــ ١٩٥٦) ورغم عدم دقة بعض البيانات الواردة بها ، فإن صدورها متأخرة نسبيا (عام ١٩٧٥) عن أكثر الأدوات المماثلة ، قد جعلها فى وضع أكثر ملاءمة للاستفادة من كل الأدوات السابقة ، وسد النقص فى تغطيات بعض تلك الأدوات وخصوصا الأدوات الحادية عشرة .

الأداتان الثالثة عشرة والرابعة عشرة ــ صدرت «الأداة الثالثة عشرة» عام ١٩٧٦ ، وصدرت «الأداة الرابعة عشرة» عام ١٩٨٠ ، لتغطية الرسائل الجامعية فى قطاع الإنسانيات الذى يدخل فيه تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدها ، وهو التخصص الذى وقع عليه الاختيار فى هذا البحث الببليوجرافى ، بالنسبة لحافظ وشوقى ــ وإذا كانت أولاهما قد حددت زمن التغطية بالفترة (١٩٢٢ ــ ١٩٧٤) ومصدر الأطروحات بالجامعات فى مصر ، فإن ثانيتهما لم تضع لنفسها أى حد فى الجانبين . وقد تبين عند محاولة تقدير نصيب

اللغة العربية وادبها ونقدها فى هاتين الأداتين ، ونصيب جامعة القاهرة فى هذا التخصص موضع الاهتمام هنا ، أن أداة ١٩٨٠ لاتشتمل إلا على حوالى (١٢٠) بطاقة ، لتمثيل ما قدم إلى جامعة القاهرة من رسائل فى هذا التخصص ، منذ أوائل الثلاثينيات حتى أوائل الثمانينيات . وهذا المقدار الذى تحويه «الأداة الرابعة عشرة» لا يكاد يبلغ إلا ١٠٪ من رصيد جامعة القاهرة فى أطروحات هذا التخصص ، ومن ثم فقد ألغى البحث فى هذه الأداة كلية .

أما «الأداة الثالثة عشرة» فقد كان من الصعب جدا ، تقدير ما تحويه من أطروحات فى تخصص اللغة العربية وحده ونصيب جامعة القاهرة فيه ، بسبب أن بطاقات الأطروحات فيها التى تبلغ (٥٢٨٤) بطاقة . قد أدرجت تحت رءوس موضوعات صغيرة مرتبة هجائيا . فتناثرت أطروحات اللغة العربية وتشتت عبر كل الحروف الهجائية . ولكن بعض الاختبارات الإحصائية التى أجريت على محتوياتها . تؤكد أنها تشتمل على حوالى ٨٠٪ من أطروحات اللغة العربية المقدمة إلى جامعة القاهرة ، وهذه النسبة تبلغ حوالى (١٠٠٠) أطروحة تقريبا . وقد اختير رأسان اثنان للبحث تحتهما وهما (الشعر العربى ـ العصر الحديث . الشعر العربى ـ مصر) . وكان فيهما (٨٨) بطاقة . نصفها تقريبا لأطروحات قدمت إلى جامعة القاهرة . ونصفها الآخر لأطروحات مقدمة إلى الجامعات الأخرى فى مصر . وقد استخرج منها بمؤشر العنوان وبمؤشر الملخص (٢١) بطاقة تمثل (٢١) رسالة للماجستير أو الدكتوراه . لكل منها صلة بشوقى وحافظ على تفاوت بينهما فى مقدار ما أخذه من الرسالة .

وقد تبين عند مقارنة هذه البطاقات الـ (٢١) التى اختيرت للعمل . بالحصيلة التى كانت قد أخذت من «أداة الأساس» السابقة . وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل . أن هناك ما يلى :

١ (٧ر٤٪) : حالة واحدة مسجلة بهذه الأداة ، دون أن تكون بأداة الأساس ، وهى رسالة «الجيزاوى» التى وجدت فى «الأداة السادسة» وفى «الأداة الثانية عشرة» أعلاه .

١ (٧ر٤٪) : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ولكن الأطروحة تعد مفقودة وهى رسالة «شميس» السابقة .

١٩ (٦ر٩٠٪) : تسع عشرة حالة مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات . منها (١٣) حالة أكدت مراجعة الأطروحات ذاتها أن لها صلة بالشاعرين أو أحدهما . أما الـ(٦) حالات الباقية فتبين بالمراجعة الدقيقة للأطروحات أنها لاتشتمل على شىء ذى بال بالنسبة للشاعرين .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأداة رغم صدورها متأخرة نسبيا عن كل الأدوات السابقة . فإنها لم تنفرد بأى شىء ولكن أهم شىء فيها أن البطاقة مصحوبة بخلاصة لصفحة محتويات الرسالة . ومن الجدير بالذكر أيضا أن رسائل «الزيات» و «شوكت» و «حميدة» وهى الأطروحات المفتقدة فى المكتبة المركزية، مفتقدة هنا أيضا .

نتائج ومؤشرات :

كان البحث فى «أداة الأساس» وفى «الادوات التكميلية» للرسائل والأطروحات الأكاديمية . يمر كما رأينا بثلاث مراحل متتابعة فى كل أداة : أولاها : حصر وتقدير لما تحتويه الأداة من أطروحات ورسائل فى تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدها . وثانيتها : اختيار المجموعة الملائمة من بطاقات الأطروحات . والرسائل . بمؤشر العنوان فيها على اختلاف درجات هذا المؤشر . وثالثتها : تصفية هذه المجموعة بإسقاط عدد قليل أو كثير من الرسائل ذات المؤشر الاحتمالى الضعيف ـ ويتضمن (جدول ـ ٦) خلاصة مركزة لأبعاد البحث ونتائجه فى أطروحات اللغة العربية وأدبها ونقدها . باستخدام «أداة الأساس» وسبعة فقط من «الأدوات التكميلية» . وهى الأدوات التى استخدمت بصورة فعالة فى أثناء البحث .

السمة و القيمة / الأداة	(١) الوحدة الأكاديمية	(٢) التغطية الزمنية	(٣) البيانات	(٤) المحتوى	(٥) المختارات	(٦) التصفية	(٧) حصيلة الشاعرين		
							البداية	الإيجابى	الاطلاع
الأساس ٣	الآداب ودار العلوم	١٩١٤ ـ ١٩٨٢ :	٦٩ ببليوجرافية	١٢٥٠	٨٠	٤٠	٤٠	٢٣	٢٣
التكيلمية ٦	الآداب ودار العلوم	١٩١٤ ـ ١٩٥٧ :	٤٤ ببليوجرافية	١٥٤	٢٤	١٥	٤ +	٤	٢
التكيلمية ٧	الآداب وحدها	١٩٣٢ ـ ١٩٦٦ :	٣٥ ببليوجرافية	٢١٢	٢٠	١٠	(٢ +)	(٢)	(١)
التكيلمية ٩	الآداب ودار العلوم	١٩٦٩ ـ ١٩٧٠ :	٢ ملخصات	٥٠	٣	٣	ـ	ـ	ـ
التكيلية ١٠	الآداب ودار العلوم	١٩٦٢ ـ ١٩٧٠ :	٩ تسجيلية	٤٩٥	٦٠	٢٥	٠	٠	ـ
التكيلية ١١	الآداب بثلاث جامعات	١٩٣٢ ـ ١٩٦٤ :	٣٣ ببليوجرافية	١٤٠	١٤	٨	(٢ +)	(٢)	(١)
التكيلة ١٢	الآداب بثلاث جامعات	١٩٤٠ ـ ١٩٥٦ :	١٧ ببليوجرافية	١٥٠	٢٨	٨	(٤ +)	(٤)	(٢)
التكيلية ١٣	اللغة العربية بمصر	١٩٢٢ ـ ١٩٧٤ :	٥٣ ملخصات	٢٠٠٠	٤٤	٢١	(١ +)	(١)	(١)
٨ أدوات	حوالى ١٠ وحدات	٢٦٢ عاما	٣ فئات	٤٤٨١ بطاقة	٢٧٣ بطاقة	١٣٠ بطاقة	٤٤ بطاقة	٢٧ بطاقة	٢٥ أطروحة

(جدول ـ ٦ : البحث الببليوجرافى فى الأداة الأساس وأهم التكميليات)

* هناك (١٢) بطاقة زائدة فى هذة الأداة ولكن ليس من المؤكد أنها أصبحت أطروحات فعلية .

ويبين العمود (١) فى هذا الجدول أن خمساً من هذه الأدوات تغطى الأطروحات فى التخصص الذى يعنينا بجامعة القاهرة وحدها ، واثنتان تغطيانه فى الجامعات الثلاث الأقدم (القاهرة ، والإسكندرية ، وعين شمس) ، وأداة واحدة تغطيه فى كل الجامعات بمصر بما فيها جامعة القاهرة التى تعنينا فى هذه الدراسة . والأدوات الخمس الأولى تنتمى إلى المصادر الرسمية وشبه الرسمية ، بينما الأدوات الثلاث الأخيرة تنتمى إلى المصادر الثانوية . وتعدد الأدوات الببليوجرافية وتنوعها بالنسبة للمجال الواحد ، أمر مقبول ومرغوب فيه بصفة عامة ، وإذا كان هذا التعدد والتنوع تنفيذاً لخطة ببليوجرافية واضحة المعالم ، تبدأ بالمستوى الفردى للوحدات الأكاديمية ، ثم تمتد إلى المستوى الوطنى والقومى والإقليمى والعالمى حينا تتيسر كلها أو بعضها . ولكن التكرار والتعدد المفروض فى العمود (١) هنا ، لم يكن وراءه أى نوع من التخطيط أو التنسيق على أى مستوى .

أما العمود (٢) فى (جدول ـ ٦) فيبين أن أوسع تغطية زمنية لهذه الأدوات تبلغ (٦٩) عاما . وقد كان من الطبيعى أن «أداة الأساس» هى الوحيدة التى تمتد تغطيتها إلى هذا الحد الأقصى من السعة . وقد تفاوتت الأدوات الأخرى بعدها من عامين اثنين إلى (٥٣) عاما ، بمتوسط قدره حوالى (٣٣) عاما للأداة الواحدة . وإذا كان المجموع الكلى للأدوات جميعا يبلغ (٢٦٢) عاما ، بينما الامتداد الزمنى الفعلى لمجال البحث هو (٦٩) عاما ، فمعنى ذلك أن هناك (٢٦٢ ـ ٦٩ = ١٩٣) وحدة جهد / تغطية زمنية قد ضاعت زيادة على الجهد المثالى فى التغطية الزمنية لهذا المجال . وأساس هذا التقدير هو افتراض موقف مثالى للبحث الببليوجرافى ، باستخدام أداة واحدة مثالية أو مجموعة أدوات متكاملة تكون سعتها وتغطيتها الزمنية مساوية لمجال البحث الزمنى دون تكرار . وهذا الموقف المثالى نادراً ما يحدث فى الواقع ، ولكن الأدوات الببليوجرافية فى البلاد المتقدمة تحاول الاقتراب منه ، فتكون نسبة الجهد الضائع إلى المثالى هى (١ : ١) على أقصى تقدير .

أما هنا فإن نسبة الجهد الضائع إلى المثالى هى (١٩٣ : ٦٩ = ٢٫٨ : ١) وهى نسبة عالية جداً ، ولكنها مألوفة فى أكثر الأدوات الببليوجرافية بالبلاد النامية .

ويتضمن العمود (٣) فى (جدول ـ ٦) أن هناك ثلاث فئات من البيانات موزعة بين تلك الأدوات ، دون أى تنسيق أو تكامل ، فضاعت القيمة الحقيقية لوجود هذه الفئات الثلاثة . أما هذا النوع الثلاثى فى وضعه المثالى ، فيؤدى ثلاث وظائف متكاملة : فالبيانات التسجيلية تبادر بموضوعات الأطروحات ، فيعرف جمهور الباحثين هذه الموضوعات قبل إنجاز الأطروحات ذاتها . والبيانات الببليوجرافية الأساسية تبادر بالأطروحات التى تم تقديمها ، فيعرف جمهور الباحثين هذه الأطروحات فور إنجازها . والملخصات التى تتطلب بعض الوقت لإعدادها تأتى بعد ذلك ، وقد تغنى ، بالنسبة لبعض الباحثين ، عن الرجوع إلى الأطروحات ذاتها . ومن الطبيعى أن هذا النظام المثالى ، يتطلب درجات عالية من التنسيق الكامل ، والتتابع الزمنى الدقيق لصدور الأدوات ولتغطياتها ، وهذه مرتبة كانت حتى وقت قريب مجرد موضوع للتفكير الببليوجرافى الأكاديمى المحض ، ولكنها بعد استخدام الحاسبات الألكترونية فى الأعمال الببليوجرافية ، أصبحت أمرا ممكن التحقيق بدرجة عالية من الكفاءة والفعالية ، وقد تحققت مراحله الأولى فى البلاد المتقدمة فعلا .

أما العمود (٤) فى (جدول ـ ٦) فيضع أمام كل أداة ، عدد البطاقات الممثلة للأطروحات فى تخصص اللغة العربية وحده فقط . وقد كان من الطبيعى أن تكون «أداة الأساس» هى صاحبة الرقم الأكبر ، وهو (١٢٥٠) بطاقة ، لا يسبقها فى ذلك إلا الأداة (١٣) التى تحتوى على (٢٠٠٠) بطاقة. والسبب فى ذلك أن هذه الأداة الأخيرة تغطى أطروحات التخصص فى كل الجامعات بمصر ، بما فيها جامعة الأزهر ، والجامعة الأمريكية ، والمعاهد المستقلة مثل «معهد الدراسات العربية العالية» التابع لجامعة الدول العربية . ونصيب جامعة القاهرة فى هذه الأداة لا يزيد عن حوالى (١٠٠٠) بطاقة ، باعتبار أن أطروحات جامعة القاهرة تبلغ بصفة عامة حوالى (٥٠٪) من الرصيد القومى كله . وأيا كان الأمر فإن التحليل الإحصائى للأرقام فى هذا العمود ، يؤكد مرة ثانية أو ثالثة ، افتقاد التخطيط والتنسيق والتكامل ، فى تغطيات الأدوات المصرية التى تضبط هذا النوع الهام من الأوعية . فإذا كان المجموع الكلى للبطاقات الممثلة للأطروحات فى هذه الأدوات الثمانية يبلغ (٤٤٨١) بطاقة ، فإن نصيب جامعة القاهرة فى هذه البطاقات يبلغ حوالى (٣٦٠٠) بطاقة ، بينما العدد الحقيقى للبطاقات الفعلية يبلغ حوالى (١٣٠٠) بطاقة أو يزيد قليلا . ومعنى ذلك أن هناك (٣٦٠٠ ـ ١٣٠٠ = ٢٣٠٠) وحدة جهد / بطاقة ، قد ضاعت زيادة على الجهد المثالى فى إعداد البطاقات . وهذا الجهد الضائع يساوى من الناحية النظرية على الأقل ، الجهد الحسابى لإعداد أداة ببليوجرافية قيمتها ضعف «أداة الأساس» الحالية ، أى إعداد أداة تغطى عشرات الأعوام من الأطروحات والرسائل الأكاديمية .

بل إن إعداد أدوات ببليوجرافية دون تخطيط أو تنسيق أو تكامل بينها فى الوظائف وفى التغطية ، ليس مجرد ضياع جهود فى إعداد لا فائدة منه فقط ، ولكنه بالإضافة إلى ذلك إضاعة مستمرة للجهد عند البحث من جانب المستخدمين لتلك الأدوات ، فى المواقف الكثيرة التى تتطلب البحث ، كما هو الحال بالنسبة لمشروع شوقى وحافظ . والعمود (٥) فى (جدول ـ ٦) يؤكد هذه المسلمة بطريقة أخرى . فمجموع البطاقات التى اختيرت مبدئيا للبحث بعد مراجعة الأدوات الثمانية ، تبلغ فى مجموعها (٢٧٣) بطاقة ، مع أن العدد الفعلى الصافى لهذه البطاقات كان حوالى (٨٤) بطاقة . ومعنى ذلك أن هناك (٢٧٣ ـ ٨٤ = ١٨٩) وحدة جهد / بطاقة ، قد ضاعت زيادة على الجهد المثالى فى البحث ، وهى نسبة عالية جدا لأنها أكثر من الضعف (٨٤ : ١٨٩ = ١ : ٢٫٢٥) . وكذلك الأمر فى

العمود (٦) بنفس الجدول ، فالمجموع الكلى لبطاقات التصفية عند الرجوع إلى الأطروحات ذاتها يبلغ (١٣٠) بطاقة ، مع أن العدد الفعلى الواقعى هو (٤٤) بطاقة فقط. ومعنى ذلك أن هناك (١٣٠ ـ ٤٤ = ٨٦) وحدة جهد / بطاقة ، قد ضاعت زيادة على الجهد المثالى فى البحث النهائى والمراجعة ، وهى نسبة عالية أيضا لأنها تبلغ الضعف تقريبا (٤٤ : ٨٦ = ١ : ٢).

ويبين العمود (٧) فى (جدول ـ ٦) أن البحث فى «أداة الأساس» إذا كان قد بدأ فى (٤٠) بطاقة عند التصفية الأولى ، فإن كل الأدوات التكميلية لم تضف إلى هذه البداية إلا (٤) بطاقات فقط . وقد جاءت هذه البطاقات الزائدة كلها فى «الأداة السادسة» وفى «الأداة الثانية عشرة» كذلك ، وجاءت اثنتان منها فى «الأداة السابعة» وفى «الأداة الحادية عشرة» كذلك ، وجاءت بطاقة واحدة فى «الأداة الثالثة عشرة» . حقا إن هناك (١٢) بطاقة زائدة فى «الأداة العاشرة» ، ولكن الاحتمال الأكثر هو أن أصحاب هذه التسجيلات لم يكملوا بحوثهم ، ومن ثم فليس هناك فعلا أطروحات زائدة على محتويات الفهرس البطاق ، وهو «أداة الأساس» بالمكتبة المركزية . أما بالنسبة للاطلاع على الأطروحات ذاتها ، والتحديد الدقيق لما تحتويه كل أطروحة عن الشاعرين أو عن أحدهما ، فقد استطاع الباحث الاطلاع على الـ (٢٣) أطروحة التى تشتمل عليها «أداة الأساس» ، فى نسخها الأصلية المقتناة بالمكتبة المركزية للجامعة . وأما الأطروحات الأربعة الزائدة وهى غير موجودة طبعا فى مقتنيات المكتبة ، فقد أمكن الاطلاع فقط على اثنتين منها ، تصادف أنهما ظهرتا فى شكل مطبوع . وأيا كان الأمر فإن النتائج والأرقام فى العمود (٧) بهذا الجدول ذات دلالات ومؤشرات هامة ، منها :

١ ـ استطاعت «أداة الأساس» وحدها فى هذا البحث ، البيليوجرافى أن تقدم حوالى (٩١٪) من بطاقات بحث البداية ، كما أن البطاقات الإيجابية للشاعرين فيها وحدها تبلغ أكثر من (٨٥٪) . أما الأدوات السبعة التكميلية فكل ما أضافته معا فى بطاقات البداية هو (٩٪) وفى البطاقات الإيجابية (١٥٪) وهذه البطاقات الزائدة الأربعة تمثل أطروحات تعود إلى عام (١٩٥٥) أو ما قبله ، وهى الفترة التى سبقت إعداد «دفاتر التسجيل» و«الفهرس البطاق» بالمكتبة المركزية .

٢ ـ اثنتان من الأدوات (الأساس والسادسة) تشتملان وحدهما على (٢٧) بطاقة إيجابية للشاعرين ، ولم تضف الأدوات الستة التالية أى بطاقة جديدة إلى هذا الرصيد المبدلى . ولو كان قانون (برادفورد ـ زيف) ينطبق على البحث البيليوجرافى فى هذه الدراسة ، لكان من المرجح أن تشتمل أربعة من هذه الأدوات فقط ، على (٢٧) بطاقة إيجابية أخرى للشاعرين ، باعتبار أن كل متوالية هندسية فى الأدوات ، تشتمل على عدد مساو من البطاقات .

٣ ـ تؤكد المقارنة السابقة بين قانون (براد فورد ـ زيف) والنتائج فى هذه الدراسة ، وكذلك النسب (٩١٪ : ٩٪ ، ٨٥٪ : ١٥٪) أعلاه ، أن الأدوات البيليوجرافية للأطروحات فى مصر ، لا تفتقد فقط التخطيط والتنسيق والتكامل فيما بينها ، وإنما هى فى معظمها كذلك مجرد تكرار دون إضافة حقيقية فى التغطية . والضرورة فى استخدامها جميعا ليس دائما لسد التغطيات الضائعة فى بعض الأدوات ، وإنما أساساً لأن البيانات البيليوجرافية بأى أداة حتى «أداة الأساس» ، هى بيانات ناقصة أو غير صحيحة ، ويمكن بالرجوع إليها جميعا وبالمقارنة سدّ هذا النقص .

٤ ـ مجموعة الأطروحات المقتناة ، بالمكتبة المركزية ، تشتمل على (٩٢٪) فقط من الأطروحات الإيجابية للشاعرين . وهناك (٤٪) أمكن الحصول عليها كمواد مطبوعة فى شكل كتب ، وبقيت بعد ذلك (٤٪) ضائعة . ومعنى ذلك أن موقف الأطروحات فى مصر بالنسبة للبحث البيليوجرافى ليس سهلا ، فالمصادر المباشرة وهى المقتنيات غير مكتملة ، والأدوات البيليوجرافية تكرار للتغطية ونقص أو خطأ فى المعلومات البيليوجرافية .

٥ ـ أخطر نقص بالنسبة لمقتنيات المكتبة المركزية من الأطروحات والرسائل ، وبالنسبة للفهرس البطاق الذى يمثل هذه الأطروحات ، يقع فى الفترة التى تسبق عام ١٩٦٠ ، وهو العام الذى بدأ فيه العمل بدفاتر التسجيل الحالية ، وإعداد الفهرس البطاق الحالى لها . وقد اختيرت (١٠) أطروحات (انظر «قائمة اختبار المقتنيات المبكرة» فى ذيل الدراسة) يقع تاريخ تقديمها فى الفترة (١٩٤٢ ـ ١٩٥٥) ، وهى فترة لا تزيد على أربعة عشر عاما . وكانت نتيجة البحث عنها فى الفهرس البطاق وفى المقتنيات ما يلى :

٥ (٥٠٪) : خمس حالات موجودة بالفهرس البطاق وفى المقتنيات .

٤ (٤٠٪) : أربع حالات غير موجودة بالفهرس البطاق ولا فى المقتنيات .

١ (١٠٪) : حالة واحدة موجودة بالفهرس البطاق وليست فى المقتنيات .

أطروحات الأدب العربى والشاعران .

فى الأقسام السابقة من الدراسة ، طبق الباحث منهجه البيليوجرافى فى البحث ، لتحديد الأطروحات التى تناولت الشاعرين أو أحدهما ، مما قدم إلى جامعة القاهرة فى تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدها . وقد خرج من تطبيق هذا المنهج بكثير من النتائج والمؤشرات ، سواء فى التخصص البيليوجرافى نفسه ، أو فى التخصص الذى قامت هذه الدراسة لخدمة أصحابه ، وهم مؤرخو الأدب العربى ونقاده ، فى الجيل الحاضر وعلى امتداد الأجيال القادمة . وانتهى الباحث بهذا المنهج الذى يطبق للمرة الأولى فى اللغة العربية ، إلى تحديد (٢٥) أطروحة للماجستير أو الدكتوراه (انظر «قائمة الأطروحات عن الشاعرين» بذيل الدراسة) قدمت إلى

الجامعة فى الفترة (١٩٤٦ ــ ١٩٨٠). وكانت هى الحصيلة الإيجابية بالنسبة لذكر الشاعرين أو أحدهما فى كل منها على تفاوت نصيب كل منهما فى هذا الذكر، وكان القدر الأكبر لشوقى، وعلى التفاوت فى الاطروحات ذاتها بالنسبة لهذا الذكر. فكانت اثنتان منها فقط مخصصتين لشوقى بالعنوان فى كل منهما، أما بقية الأطروحات فقد تحتوى على فصل أو فصول أساسية مخصصة للشاعرين أو لأحدهما، وقد تناولهما بصورة عرضية فى سياق المعالجة الأساسية لقضية فنية أو لموضوع عام.

وقد رأى الباحث أنه من الضرورى فى ختام هذه الدراسة، أن يعرض نتائج الاطلاع على هذه الأطروحات باعتبارها الحصيلة النهائية لدراسته. وقبل الدخول فى تفاصيل هذا القسم الختامى للدراسة، أرى أنه من الضرورى التعرض لنقطتين فى غاية الأهمية من الناحية المنهجية، بالنسبة للعلاقة التى أريد بناءها بين تخصص الدراسات البيليوجرافية فى جانب، وتخصص الأدب العربى تاريخاً ونقداً فى الجانب الآخر. أما النقطة الأولى فهى طبيعة الأسلوب ونوع التناول اللذين يلتزم بهما البيليوجرافى عندما يعرض محتويات هذه الأطروحات الداخلية فى تخصص اللغة العربية. وقد رأيت أنه بالرغم من خلفياتى الخاصة فى الأدب العربى تاريخا ونقدا، أن يكون العرض خاليا تماما من إعطاء أى قيمة نقدية للمحتوى الذى تتضمنه الأطروحة، وأن استثمر هذه الخلفيات فقط فى التمييز بدقة بين المسائل والقضايا المتشابكة ضمن هذه المحتويات المعروضة.

وأما النقطة الثانية فإنها تتصل بالترتيب الذى ينبغى أن تعرض تلك الأطروحات على أساسه واحدة واحدة. وقد كان من الممكن، بيليوجرافيا على الأقل، أن أقسمها فى البداية إلى مجموعتين كبيرتين؛ إما على أساس المستوى بادئا بأطروحات الماجستير ثم أطروحات الدكتوراه أو العكس، وإما على أساس المعهد، بادئا بكلية الآداب ثم كلية دار العلوم أو العكس. وفى كل الاحتمالات السابقة، يكون الترتيب الداخلى فى كل مجموعة حسب تاريخ المناقشة أو التسجيل، أو أبجديا حسب أسماء الباحثين. بل كان من الممكن وضع الأطروحات جميعا فى ترتيب واحد، أبجديا بأسماء الباحثين أو تاريخيا حسب عام التسجيل أو عام المناقشة. وقد رأيت أن أيا من الطرق السابقة، هو فى جوهره ترتيب بعيد عن الموضوعات التى تعالجها تلك الأطروحات، كما أن الترتيب التاريخى على الرغم من أهميته الخاصة، للبيليوجرافيين ولمؤرخى الأدب ونقاده كذلك، إلا أنه قد لايكون مريحا بالنسبة لقراء الدراسة، الذين يتطلعون إلى الرؤية الموضوعية الخاصة.

ومن هنا فقد رأيت أن أقوم بتصنيف هذه الأطروحات، إلى عدد من الفئات المتجانسة فى المحتوى الموضوعى بقدر الإمكان، على الرغم من التشابك الشديد فى هذا الجانب. ثم كان من الضرورى كذلك أن ترتب هذه الفئات، بمنطق يقبله المتخصصون فى الأدب العربى بعامة وفى الشعر الحديث بخاصة، مبتدئا بالفئة العامة الأكثر عددا، ومنتهيا إلى الفئة الفريدة الأقل عددا وبينهما الفئات ذوات الزوايا الخاصة، على تنوع هذه الزوايا وتفاوتها فى الأعداد. ولست أدعى أن ذلك التصنيف وهذا الترتيب اللذين تم تطبيقهما، هما خير ما يمكن الوصول إليه لتحقيق الغاية المتوخاة. بيد أننى قمت بعدة محاولات كان لكل منها إيجابياتها وسلبياتها، ثم استقر الرأى على المحاولة التى أقدمها الآن، ليس لأنها تخلو من السلبيات، ولكن لأن سلبياتها كانت أقل قدر ممكن فى كل المحاولات التى مارستها. أما هذه الفئات وترتيبها وعدد الأطروحات فى كل منها فبيانه كما يلى:

الأولى ــ الشعر الحديث بعامة. : ٨ أطروحات
الثانية ــ الشعر الحديث والمسرح. : ٦ أطروحات
الثالثة ــ الشعر الحديث والقصة والأسطورة. : ٣ أطروحات
الرابعة ــ الشعر الحديث والقومية والدين. : ٤ أطروحات
الخامسة ــ الشعر الحديث والطبيعة والغزل. : ٢ أطروحتان
السادسة ــ النثر فى شعر شوقى. : ١ أطروحة واحدة

الشعر الحديث بعامة:

هناك ثمانى أطروحات، خمس لدرجة الماجستير وثلاث لدرجة الدكتوراه، قدمت إلى الجامعة خلال الفترة (١٩٥٧ ــ ١٩٨٠)، اثنتان منها فى كلية دار العلوم وست فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، وتتناول هذه الأطروحات الشعر العربى الحديث من بعض زواياه العامة. ولم تخصص أى منها بعنوانها لأى من الشاعرين، وإنما جاء ذكرهما معاً أو ذكر شوقى وحده فى بعضها بصورة أساسية، باعتبار أن شعرهما يمثل ركنا هاما فى الزاوية التى عولج الشعر الحديث من خلالها، وقد يكون فى بعضها الآخر، إنما جاء الذكر عرضا فى أحد الفصول أو الأبواب، استشهادا بشعر أى منهما أو تمهيدا للموضوع الأساسى فى الأطروحة:

١ ــ فرسالة الماجستير (١٩٥٧) عن «التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث» التى تبلغ (٤٠٧) ورقة، تتناول فى الفصل الأول من الباب الثانى بها، المدرسة التقليدية فى الشعر، وتذكر المؤثرات العامة على الشعر، وأثرها على معالجة الشعراء لشعرهم، وموقفهم من وسائل التعبير. ويأتى ذكر شوقى وحافظ عرضاً ضمن شعراء هذه المدرسة، ويستشهد الباحث بشئ من شعرهما لتأييد مقولاته فى هذا الفصل (قائمة الأطروحات: ١)

٢ ــ ورسالة الماجستير (١٩٦٤) عن «أثر الشعر المترجم فى حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث بين الحربين» التى تبلغ حوالى (٣٠٠) ورقة، تتناول فى الفصل الثانى من الباب الأول بها أيضا، حركة الترجمة وعلاقتها بالترجمة الشعرية. وقد قسم الباحث هذه الحركة إلى أربع مدارس، هى: مدرسة التجديد الأولى، ومدرسة الديوان، ومدرسة أبولو، ومدرسة المهجر. وقد جاء شوقى وحافظ ومطران كممثلين للمدرسة الأولى، فى حوالى ١٦ صفحة من الأطروحة التى لم ترقم أوراقها (قائمة الأطروحات: ٢)

٣ ـ ورسالة الدكتوراه (١٩٦٧) عن «الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر» التى تبلغ حوالى (٥٨٠) ورقة، تتناول فى الفصل الثانى من الباب الثانى، طبيعة الصورة الفنية فى الشعر التقليدى، واستشهد الباحث فى أثناء هذا الفصل بشىء من شعر شوقى وحافظ، أما فى الفصل الثالث من هذا الباب، فقد خصصه الباحث لمعالجة «أبنية الصورة الفنية فى الشعر التقليدى» وجاء فيه. البناء الحرفى ممثلا فى شعر حافظ (ورقة ٢٠٤ ـ ٢١٢)، والبناء الزخرفى ممثلا فى شعر شوقى (ورقة ٢١٢ ـ ٢٢٣) على التوالى (قائمة الأطروحات : ٣).

٤ ـ ورسالة الماجستير (١٩٦٩) عن «الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر» تبلغ حوالى (١٨٠) ورقة، قد ركزت فى نطاق هذه الزاوية على : المرصفى، والمويلحى، والخضر حسين، والبارودى. وقد جاء ذكر شوقى وحافظ عرضا فى هذا النطاق، مع الاستشهاد بأبيات من شعرهما، تأييدا من الباحث للمقولات التى عرضها فى هذه الناحية. وقد عاد الباحث (الدكتور جابر أحمد عصفور) بعد سنوات، فاستثمر المفاهيم النظرية للصورة الفنية التى يمثل النقد أحد جانبيها، ورجع إلى التراث العربى باحثا فى مصادره النقدية المتعددة عن هذه الصورة الفنية، فنشرت له «دار الثقافة» بالقاهرة عام (١٩٧٤) كتابا بعنوان «الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى» فى (٤٩١) صفحة، وقد كان فى الأصل رسالته للدكتوراه.
(قائمة الأطروحات : ٤).

٥ ـ ورسالة الدكتوراه (١٩٧٠) عن «تأثر الشعر المصرى بالشعر الإنجليزى فى القرن العشرين إلى نهاية الحرب العالمية الثانية» التى تبلغ حوالى (٣٩٠) ورقة، تتناول فى «الفصل الأول» اليقظة العامة وأسبابها فى الجانبين السياسى والثقافى، ويختم هذا الفصل بالحديث عن خصائص الشعر المصرى قبل الشعراء المجددين : فيتحدث عن شعراء البعث الذين اتبعوا البارودى، فمنهم من كانت ثقافته عربية محضة، ويدخل فى هذه الفئة حافظ إبراهيم، ومحمد عبد المطلب، وأحمد محرم، والرافعى. ومنهم من كانت ثقافتهم عربية مختلطة بالثقافة الأوروبية الحديثة، ولكنهم تمسكوا بثقافتهم العربية، وهم : أحمد شوقى، وإسماعيل صبرى، وعزيز أباظة. وإذا كان حديث الباحث عن شوقى قد استغرق ورقتين أو ثلاثاً (ورقة ١٦ ـ ١٨) فلم يتجاوز حديثه عن حافظ إبراهيم قبل ذلك نصف ورقة (قائمة الأطروحات : ٥).

٦ ـ ورسالة الماجستير (١٩٦٤) عن «مظاهر التجديد فى نقد العقاد للشعر وأثرها فى النقد والشعر» التى تبلغ أكثر من (٨٠٠) ورقة، تتناول فى الفصل الأول من الباب الأول، الميراث النقدى قبل العقاد، فيعرض الباحث المحاولة المنهجية التى قام بها شوقى فى مقدمة «الشوقيات القديمة» عام ١٨٩٨، ونقد فيها الشعر العربى حسب المفاهيم التى ارتآها (ورقة ٦٤ ـ ٦٦). كما نوه الباحث بموقف حافظ إبراهيم وتفطنه إلى ضياع الشعر العربى فى الشرق بين العقل والخيال (ورقة ٧٢ ـ ٧٣). ثم عاد الباحث فى الفصل الأول من الباب الثالث، فى نطاق المعارك النقدية للعقاد، وهو أحد الفصول الهامة فى الرسالة، إلى معركته مع شوقى ونقده له (ورقة ٦٠٦ ـ ٦١٨). ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / عبد الحى دياب) قد استثمر رسالته للماجستير هذه استثمارا كاملا، فنشرتها له دار الشعب بالقاهرة عام (١٩٧٠) فى كتاب بعنوان «عباس العقاد ناقدا» فى (٨٧٣) صفحة، وقبلها الدار القومية للطباعة والنشر عام (١٩٦٥) بنفس العنوان وعدد الصفحات. ويجدر بالذكر كذلك أن رسالة هذا الباحث للدكتوراه (١٩٦٨) كانت عن العقاد أيضا، الذى لا يخلو الحديث عنه من ذكر شوقى وحافظ ولو بصفة عرضية (قائمة الأطروحات : ٦).

٧ ـ ورسالة الدكتوراه (١٩٧١) عن «المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر من بداية القرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية : قضاياها، دلالتها، آثارها» التى تبلغ أكثر من (٧٠٠) ورقة، وتتناول فى «الفصل الأول» من الباب الثانى قصة المعارك الأدبية من مطلع القرن إلى معركة الديوان عقب الحرب العالمية الأولى. ويذكر الباحث فى هذا الفصل محاولات التجديد عند شوقى وتطورها (ورقة ٨٥ ـ ٨٩). وفى «الفصل الثانى» المخصص لمعركة الديوان، يتناول الباحث (ورقة ١٣٩ ـ ١٤٠) الهجوم الشديد على شوقى وعلى الشعراء المحافظين جميعا ودوافع هذا الهجوم ومراميه. ثم يتناول الباحث فى «الفصل الثالث» مبايعة شوقى بإمارة الشعر أواخر العشرينيات (ورقة ٢١٧ ـ ٢٣٢) كما يتحدث عن طبيعة العلاقة بين شوقى والعقاد بعد هذه المبايعة (ورقة ٢٣٢ ـ ٢٣٦). وينتقل إلى النقد الذى كتبه العقاد عن مسرحية «قمبيز» الشعرية (ورقة ٢٣٦ ـ ٢٤٣) بعنوان «قمبيز فى الميزان» ويختم هذا الفصل بتوضيح تردد العقاد بين مواصلة الهجوم أو الثبات على جوهر رأيه دون التمسك بشكله أيام معركة الديوان (ورقة ٢٤٣ ـ ٢٤٦). أما «الفصل الأول» فى الباب الثالث فيتناول موقف طه حسين من شوقى «ورقة ٢٦٠ ـ ٢٦٥»، كما يتحدث عن إمارة الشعر بعد شوقى، ودور طه حسين فى محاولة خلعها على بعض الشعراء خارج مصر (ورقة ٢٨٢ ـ ٢٩١). ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / محمد أبو الأنوار محمد على) قد عاد إلى رسالته هذه للدكتوراه، فاستثمر بعض ما فيها حيث نشرت له مكتبة الشباب بالقاهرة عام (١٩٧٦) كتابا بعنوان «قراءة فى الشعر العربى الحديث» فى (٢٩٢) صفحة (قائمة الأطروحات : ٧)

٨ ـ ورسالة الماجستير (١٩٨٠) عن «شلى فى الأدب العربى فى مصر» التى تبلغ حوالى (٣٧٥) ورقة، تشتمل على أبواب وفصول متعددة لمعالجة تأثير هذا الشاعر الإنجليزى على الأدب العربى فى مصر، ومنها فصل عن الرومانسية العربية فى مصر (ورقة ٥٣ ـ ٧٠). وقد جاء فى هذا الفصل وفى غيره ذكر شوقى وحافظ وغيرهما من شعراء المدرسة التقليدية عدة مرات، فى سياق حديث صاحبة الرسالة عن مدرسة الديوان ومدرسة أبولو، باعتبارهما ممثلتين لحركة

الرومانسية فى مصر ، وموقف هاتين المدرستين من شعر شوقى وحافظ وأترابهما . ومن الجدير بالذكر أن صاحبة هذه الرسالة (السيدة / جيهان السادات : جيهان صفوت رءوف) قد استثمرتها استثمارا كاملا ، فنشرتها لها دار المعارف بالقاهرة عام (١٩٨٢) فى كتاب بعنوان «شلى فى الأدب العربى فى مصر» فى (٤٢٦) صفحة (قائمة الأطروحات : ٨) .

الشعر الحديث والمسرح :

هناك ست أطروحات ، خمس منها لدرجة الدكتوراه وواحدة لدرجة الماجستير قدمت إلى جامعة القاهرة ، خلال الفترة (١٩٤٦ - ١٩٨٠) ، أربع منها فى كلية دار العلوم واثنتان فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب . وتتناول هذه الأطروحات الشعر العربى الحديث من زاوية حديثة بالنسبة له ، وهى زاوية المسرح التى كان شوقى رائدها الأول فى الشعر العربى . ومن هنا فإن أقدم هذه الأطروحات وهى للماجستير ، كانت مخصصة بعنوانها لشوقى ومسرحه الشعرى ، أما الأطروحات الخمس الأخرى وكلها للدكتوراه ، فقد تفاوت موقع شوقى ونصيبه فيها ، من مجرد ذكره عرضا أو تمهيدا للحديث عن الجيل الذى جاء بعده ، إلى وجود فصل أو أكثر مخصص لرواياته الشعرية أو النثرية ، وربما جاء ذكر حافظ عرضا هنا أو هناك .

٩ - فرسالة الماجستير (١٩٤٦) عن «المسرح عند شوقى» فى حوالى (١٥٠) صفحة ، وهى واحدة من الرسائل التى لم يعثر عليها الباحث فى مقتنيات المكتبة المركزية للجامعة ، وإنما رجع إليها فى شكلها ككتاب مطبوع ، أصدرته مطبعة المقتطف والمقطم عام (١٩٤٧) بعنوان «المسرحية فى شعر شوقى» - هذه الرسالة هى أقدم الأطروحات التى خرجت بها هذه الدراسة عن الشاعرين ، فى رصيد الأطروحات بجامعة القاهرة على الإطلاق . كما أنها الأولى فى رسالتين مخصصتين لشوقى بعنوانيهما فى هذا الرصيد . أما الثانية فقد قبلتها الجامعة عام (١٩٧٦) . وعلى الرغم من أن موضوع «الشعر العربى الحديث والمسرح» قد أصبح مجالا مستمرا للبحث ، منذ خرج شوقى بمسرحياته الشعرية على الناس أواخر العشرينيات ، وتناوله المؤرخون والنقاد العرب والمستشرقون ، فى مصر وفى غيرها من البلاد العربية والأجنبية ، فإن هذه الرسالة هى أول أطروحة أكاديمية تتناول هذا الموضوع على الإطلاق بعنوان «الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث» الذى نشرته دار الفكر الحديث عام (١٩٦٣) فى (١٤٦) صفحة . وقد طبعه الناشر طبعة ثالثة بعنوان «الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث : دراسة تاريخية تحليلية ومقارنة» عام (١٩٧٠) فى (١٧٥) صفحة (قائمة الأطروحات : ٩) .

١٠ - ورسالة الدكتوراه (١٩٥٤) عن «الأدب المسرحى بمصر والشام فى العصر الحديث حتى الحرب العظمى الأولى» فى حوالى (٣٧٥) ورقة + ملحق (٥٦) ورقة ، تتناول المسرحيات المترجمة عن الإنجليزية ، والمعربة ، والممصرة ، ثم المؤلفة . وقد وضع الباحث فى الفصل الخاص بالاعمال المؤلفة ، عدة مسرحيات ، الثالثة منها (ورقة ٢١٨ - ٢٢٤) هى مسرحية على بك الكبير لشوقى ، فى إصدارتها الأولى أواخر القرن التاسع عشر . ولم يلبث صاحب هذه الرسالة «الدكتور / محمد يوسف نجم» إلا عامين بعد مناقشتها فى جامعة القاهرة ، حتى ظهر له فى بيروت عام (١٩٥٦) كتاب بعنوان «المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، (١٨٤٧ - ١٩١٤)» فى (٥١١) صفحة ، وقد اعتمد فيه على رسالته السابقة للدكتوراه (قائمة الأطروحات : ١٠) .

١١ - ورسالة الدكتوراه (١٩٧٢) عن «الشكل الدرامى فى مسرح عزيز أباظة : نقد وتحليل ومقارنة» فى حوالى (٦٨٠) ورقة ، تناول فى الفصل الأول من الباب الثانى ، مقارنة بين شوقى وأباظة فى مجنون ليلى وقيس ولبنى (ورقة ٤١٨ - ٥١٩) . وقد تعرض الباحث على امتداد هذه الأوراق المائة ، لجوانب كثيرة منها : نمط الصراع عند أباظة وشوقى ، التشخيص بين أباظة وشوقى ، تصعيد الحوار والحركة النفسية عند أباظة وشوقى ، عيوب الحوار بين أباظة وشوقى . ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / إسماعيل مصطفى الصيفى) قد عاد إلى رسالته تلك مرتين ، فاستثمر بعض محتوياتها فى كتابين مطبوعين : نشرت أولهما «دار القلم» بالكويت عام (١٩٧٤) بعنوان «شخصية الأدب العربى وخطوات فى نقد الشعر والمسرح والقصة» فى (٢٥٥) صفحة . ونشرت الثانى «مكتبة الفلاح» بالكويت أيضا عام (١٩٧٧) بعنوان «الدراما بين شوقى وأباظة» فى (٢٤٥) صفحة (قائمة الأطروحات : ١١)

١٢ - ورسالة الدكتوراه (١٩٧٤) عن «استخدام الشخصية التراثية فى الشعر العربى المعاصر» التى تبلغ (٣٥٥) ورقة ، جاء فيها ذكر شوقى عرضا حينما كان الباحث يتحدث عن المسرحية الشعرية (ورقة ٥٧ ، ٧٠) . ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / على عشرى زايد) قد عاد إلى رسالته هذه للدكتوراه وإلى رسالته للماجستير عن موسيقى الشعر الحر ، فاستثمر بعض ما فيهما فى كتاب نشرته مكتبة دار العلوم عام (١٩٧٩) فى طبعة ثانية بعنوان «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» فى (٢٤٨) صفحة (قائمة الأطروحات : ١٢) .

١٣ - ورسالة الدكتوراه (١٩٧٧) عن «المسرحية الشعرية بعد شوقى» التى تبلغ حوالى (٢٧٥) ورقة ، قد بدأت بتمهيد عن المسرح الشعرى عند شوقى (ورقة ١ - ٣٥) تناول فيه الباحث ريادة شوقى للمسرح الشعرى وموقف النقاد منه ، واتخاذه التاريخ مصدرا لمعظم مسرحياته ، والصلة بين المسرح والتاريخ ، ومناقشة النقد الموجه إلى هذا الاختيار من جانب شوقى ، وشيوع الغنائية فى مسرحياته ، ، واصطناعه الشعر العمودى أداة للحوار . ويختم هذا التمهيد بأن عزيز أباظة امتداد لشوقى . أما فصول الرسالة بعد ذلك فتتناول المسرح بعد شوقى ، ويشيع فيها المقارنة بما كان عند شوقى (قائمة الأطروحات : ١٣) .

١٤ - أما رسالة الدكتوراه (١٩٨٠) عن «مصر القديمة فى

المسرحية المصرية المعاصرة » التى تبلغ حوالى (٥٨٥) ورقة ، فتتناول فى الفصل الأول أعمال شوقى الثلاثة (لادياس ، مصرع كليوباترا ، رواية قمبيز) على هذا الترتيب (ورقة ٧ ــ ٣٨). كما تتناول الرسالة فى الفصول التالية : تأثر باكثير فى مسرحياته بكل من شوقى وشكسبير (ورقة ٤٩ ــ ٥٠) والحوار والحركة ، وتنويع مستوى اللغة ، وتعدد البحور والقوافى ، والغناء والتمثيل فى مسرحيتى «مصرع كليوباترا وقمبيز» (ورقة ٣٨٣ ــ ٤١٨) ، ودرجة الحوار فى « لادياس » ولغته (ورقة ٤٦٣ ــ ٤٦٧). وهكذا تكاد تكون هذه الرسالة دراسة لمسرحيات شوقى عن تاريخ مصر القديم (قائمة الأطروحات : ١٤)

الشعر الحديث والدين والقومية :

هناك أربع أطروحات ، ثلاث لدرجة الماجستير وواحدة لدرجة الدكتوراه ، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٥٥ ــ ١٩٦٤) ، اثنتان فى كلية دار العلوم واثنتان فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب . وتتناول هذه الأطروحات الشعر العربى ، من زاوية خاصة ازداد الاهتمام بها فى البحوث والدراسات النقدية بعامة ، وفى الرسائل والأطروحات بخاصة منذ الأربعينيات ، وهى الدور الذى يقوم به الشعر العربى الحديث فى السياسة والقومية والدين . وقد وصل هذا الاهتمام إلى قمته بعد ثورة يوليه ١٩٥٢ وخلال الستينيات :

١٥ ــ ١٦ ــ فهناك رسالتان لباحث واحد ، الأولى للماجستير والثانية للدكتوراه ، أما رسالة الماجستير (١٩٥٥) فهى غير موجودة ضمن مقتنيات المكتبة المركزية للجامعة ، وإنما رجعت إليها فى شكلها ككتاب مطبوع ، أصدرته مكتبة نهضة مصر عام (١٩٥٦) بعنوان «أصداء الدين فى الشعر المصرى الحديث إلى ثورة ١٩١٩» فى حوالى (٤٣٥) صفحة . وأما رسالة الدكتوراه (١٩٦١) فهى استمرار للموضوع بعنوان «العامل الدينى فى الشعر المصرى الحديث من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢» فى حوالى (٤٧٠) ورقة . ومن الطبيعى أن لشوقى وحافظ كثيرا من الشعر الذى يدخل فى نطاق موضوع البحث بالرسالتين ، سواء أكان هذا الشعر قبل ١٩١٩ أم بعدها . ففى رسالة الدكتوراه مثلا ، يتناول الفصل الثانى من الباب الثانى ، أغراض الشعر الدينى فيسجل لشوقى تحت «من أصداء الحاضر» شعره فى الخلافة (ورقة ٢١٦ ــ ٢١٩) وفى طرابلس (ورقة ٢٢٣ ــ ٢٢٤) ، ويسجل لحافظ تحت «من وحى التطور الفكرى والثقافى» شعره فى مزايا الإسلام (ورقة ٢٣١ ــ ٢٣٢) ، ولشوقى هنا أيضا (ورقة ٢٣٢) . ويسجل كذلك تحت «من وحى التطور الاجتماعى» لشوقى بعض الأناشيد (ورقة ٢٥٢) ولحافظ (ورقة ٢٥٣) ، وقصيدة شوقى فى مولانا محمد على (ورقة ٢٦٠) . وهو فى كل ذلك وفى غيره يتناول هذه الاستشهادات بالتحليل والدراسة لإثبات وجهات نظره ومقولاته فى موضوع البحث .

ومن الجدير بالذكر أن الباحث (دكتور / سعد الدين محمد الجيزاوى) قد استثمر رسالتيه استثمارا كاملا ، فصدرت الأولى فى كتاب مطبوع كما سبق بيانه فى العام التالى لمناقشتها ونشرت الثانية أيضا فى كتاب مطبوع ضمن مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بنفس عنوانها عام (١٩٦٤) فى (٥٩٢) صفحة . بل إنه استثمر بعض محتوياتهما معا ، فأخرج كتابا بعنوان «القومية العربية فى شعر أحمد محرم» ، وقد نشرته الدار القومية للطباعة والنشر عام (١٩٦٢) ضمن سلسلة «اخترنا للطالب» ، فأحمد محرم أحد الشعراء الذين ركز على شعرهم فى رسالتيه (قائمة الأطروحات : ١٥ : ١٦).

١٧ ــ ورسالة الماجستير (١٩٦٠) عن «دور الشعر الحديث فى القومية العربية» التى تبلغ حوالى (٣٧٥) ورقة ، يأتى فيها ذكر شوقى وحافظ مع غيرهما من الشعراء ، حينما يستشهد بشعرهما فى القضايا والمسائل ، التى اعتبرتها الباحثة موضوع القومية العربية . وقد استثمرت الباحثة (السيدة / سميرة محمد زكى أبو غزالة) بعض محتويات هذه الرسالة ، فأصدرت كتابا مطبوعا بعنوان «الشعر العربى القومى فى مصر والشام بين الحربين العالميتين الأولى والثانية» نشرته عام (١٩٦٦) الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر فى (١٤٢) صفحة (قائمة الأطروحات : ١٧)

١٨ ــ ورسالة الماجستير (١٩٦٤) عن «الشعر السياسى فى مصر من ثورة عرابى إلى الحرب العالمية الأولى» التى تبلغ حوالى (٢٥٠) ورقة ، تتناول فى الفصل الثانى من الباب الأول فترة الثورة العربية والتناقض بين صاحب القصر وشعب مصر ، ويأتى شعر شوقى والحديث عنه هنا (ورقة ٥٥ ــ ٦٤) . وفى الفصل الأول من الباب الثانى حينما يتحدث الباحث عن الجامعة الإسلامية وتوزع الرأى السياسى فى مصر بين القومية المصرية والدينية والإسلامية ، يأتى ذكر شوقى وشعره (ورقة ٨٦ ــ ١٠٠) وذكر حافظ وشعره (ورقة ١٠١ ــ ١٠٦) . وكذلك الأمر فى الفصل الثانى من هذا الباب الثانى ، حينما يتحدث الباحث عن العاطفة العربية ، يأتى ذكر شوقى وشعره فى هذه الناحية (ورقة ١٠٩ ــ ١٢٣) ثم حافظ وشعره (ورقة ١١٧ ــ ١٢٣) مع غيرهما من الشعراء (قائمة الأطروحات : ١٨) .

الشعر الحديث والقصة والأسطورة :

هناك ثلاث أطروحات ، اثنتان لدرجة الدكتوراه وواحدة لدرجة الماجستير ، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٦٧ ــ ١٩٧٠) ، اثنتان فى كلية دار العلوم وواحدة فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب . وتتناول هذه الأطروحات الشعر العربى الحديث ، من زاوية خاصة أصبحت موضع اهتمام الباحثين منذ وقت غير بعيد ، وهى القصة والأسطورة واستثمارهما فى الشعر العربى الحديث بخاصة . ومن الطبيعى أن يكون هناك قدر من التداخل بين هذه الفئة عن «الشعر الحديث والقصة والأسطورة» والفئة السابقة عن «الشعر الحديث والمسرح» ، ولكن الأطروحات هنا ، مع هذا التداخل ،

تهتم بالجانب القصصى دون المسرحى . ولم أر ضرورة ملحة لجعل هذه الفئة تالية مباشرة للفئة المتداخلة معها . وفضّلت الالتزام فى ترتيب الفئات بالعدد التنازلى للأطروحات فى كل فئة :

١٩ ـ فرسالة الدكتوراه (١٩٦٧) عن «القصة فى الشعر العربى المعاصر» التى تبلغ حوالى (٤٩٠) ورقة ، تتناول بين محتوياتها «الأقصوصة فى الشعر العربى المعاصر» ، وتستشهد الباحثة فى هذا الفصل بخلق المرأة فى الهند لأحمد شوقى (ورقة ١٢٢) ، ثم فى فصل عن «الأقصوصة الوعظية التقليدية» تستشهد الباحثة من شعر شوقى بأقاصيص : الصياد والعصفورة ، الأسد والثعلب والعجل ، فأر البيت وفأر الغيط ، النملة الزاهدة ، أمة الأرانب والفيل ، الكلب والقط والفأر (ورقة ١٤٧ ـ ١٥٧) . أما فى الفصل الرابع عن (الأقصوصة الاجتماعية) فإنها تستشهد بشعر حافظ فى رعاية الأطفال (ورقة ٢١٠) ، وفى الفصل الخامس عن «الأقصوصة الوطنية» تستشهد أيضا بشعر حافظ فى غادة اليابان (ورقة ٢٨٢) دون ذكر شىء لشوقى (قائمة الأطروحات : ١٩) .

٢١ ـ ورسالة الدكتوراه (١٩٧٠) عن «الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر» التى تبلغ حوالى (٥٢٠) ورقة ، تتناول فى الفصل الثالث مصادر الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر ، ويذكر الباحث (ورقة ١٢١ ـ ١٢٥) من أعمال شوقى : قصيدة النيل ، وكليوباترا ، وقمبيز ، والهمزية النبوية . وفى الفصل الرابع عن المؤثرات الأجنبية يتناول (ورقة ١٤٠ ـ ١٤٤) تأثير لافونتين فى شوقى ، ويستعرض بعض أعماله ويحللها لتأييد مقولاته بهذا الصدد . وفى الفصل الخامس عن توظيف الأسطورة فى بناء القصيدة ، يتناول الباحث بالدراسة والتحليل حكايات الحيوان لشوقى (ورقة ٣٤٢ ـ ٣٤٧) . أما فى الفصل السادس عن الأسطورة فى المسرحية الشعرية ، فإن الباحث يتناول (ورقة ٣٧٢ ـ ٤٠٨) الجانب القصصى فى مسرحيات مجنون ليلى وعنترة لشوقى وقيس ولبنى لعزيز أباظة . ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / أنس عبد الحميد داود) وهو أحد الشعراء المعاصرين ، قد عاد إلى رسالته هذه بعد خمس سنوات ، فاستثمرها استثمارا كاملا فى كتاب نشرته مكتبة عين شمس عام (١٩٧٥) بعنوان «الأسطورة فى الشعر العربى الحديث» فى (٥٧١) صفحة . ومن الجدير بالذكر أيضا أن له بعض الأعمال الأخرى ، التى لا تخلو من ذكر شوقى ولو بطريقة عرضية (قائمة الأطروحات : ٢١) .

الشعر الحديث والغزل والطبيعة :

هناك أطروحتان فقط لدرجة الماجستير ، قدمتا إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٦٧ ـ ١٩٧٠) فى كلية دار العلوم . وهما تمثلان البحوث الجارية فى الشعر العربى الحديث ، من زاوية غرضين تقليديين عرفهما الشعر العربى فى كل العصور تقريبا ، بجانب الأغراض التقليدية الأخرى : كالمدح ، والرثاء ، والهجاء ، الخ . وقد كان لشوقى ولحافظ أيضا دور بارز فى ممارسة هذه الأغراض ، والتجديد فيها بطريقة أو بأخرى . ومن ثم فإن أى دراسة للشعر العربى الحديث من زاوية غرض أو أكثر من تلك الأغراض ، فلابد أن يكون للشاعرين فيها نصيب واضح .

٢٢ ـ فرسالة الماجستير (١٩٦٧) عن «الطبيعة فى الشعر المصرى الحديث حتى نهاية الحرب العالمية الثانية» التى تبلغ حوالى (٧٥٠) ورقة ، تتناول فى الباب الأول الطبيعة فى الشعر المصرى الحديث إلى قيام الحرب العالمية الأولى . ويأتى ذكر شوقى باعتباره السادس فى الفصل الثانى بهذا الباب (ورقة ١٣٩ ـ ١٥٩) ويليه حافظ (ورقة ١٥٩ ـ ١٦٣) . كما يأتى ذكر شوقى مرة ثانية فى الفصل الثالث من هذا الباب أيضا (ورقة ١٩٦ ـ ٢٠٢) خلال الحديث عن تطور النظرة إلى الطبيعة فى الشعر العربى الحديث ، أما الباب الثانى فيتناول الفترة التالية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، فيأتى ذكر شوقى فى الفصل الثانى بهذا الباب (ورقة ٢٤١ ـ ٢٥٦) سابقا لكل الشعراء (قائمة الأطروحات : ٢٢) .

٢٣ ـ ورسالة الماجستير (١٩٧٠) عن «الغزل فى الشعر العربى الحديث» التى تبلغ حوالى (٤٨٠) ورقة ، تشتمل على عدة فصول لمعالجة هذا الموضوع . ويتناول الفصل الرابع منها الغزل عند التراثيين المعتدلين ، مبتدئا بإسماعيل صبرى ثم شوقى (ورقة ١٠٧ ـ ١٢٣) ويذكر الباحث هنا ، العوامل المؤثرة فى غزل شوقى ، ومفهوم الحب عنده ، وشخصيته الغزلية الخاصة ، وعاطفته المؤقتة التى لا تصل إلى حد الالتياع ، وغزله الوطنى ، والصياغة التى تميزه فى كل هذه الجوانب . ويأتى فى هذا الفصل أيضا ذكر حافظ إبراهيم (ورقة ١٢٤ ـ ١٣٥) فيذكر الباحث هنا أيضا ، العوامل المؤثرة فى غزله ، ومفهوم الحب عنده ، وغزله الانحرافى فى الغلمان ، وغزله القليل فى المرأة ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / سعد دعبيس) قد عاد إلى رسالته تلك فاستثمرها كليا وجزئيا عدة مرات ، حينما أضاف إليها ما يساويها فى الحجم ونشرهما معا فى كتاب مطبوع ، أصدرته عام (١٩٧١) المكتبة الوطنية فى بنغازى ، فى حوالى (٨٧٠ صفحة) . وقد أعادت دار النهضة العربية بالقاهرة نشر هذا الكتاب كما هو عام (١٩٧٩) . ثم جاءت دار الفكر العربى بالقاهرة عام (١٩٨٢) فنشرت القسم الأول من الرسالة وبعنوانه «التيار التراثى فى الشعر العربى الحديث» فى (٢٣٢) صفحة (قائمة الأطروحات : ٢٣) .

شوقى والنثر الفنى :

من المؤكد أن العطاء الأكبر لشوقى هو شعره الغنائى ثم المسرحى ، ولكن عطاء شوقى فى النثر قدر له أهميته وقيمته الفنية ، وهو الأمر الذى يغرى بدراسته وبحث جوانبه . وقد تناوله نقاد شوقى ومؤرخوه جزئيا فى مقالاتهم وبحوثهم فى أثناء حياته وبعد موته ، كما تحدث هو نفسه عن هذا النثر وعن مذهبه فيه .

٢٤ ـ وهناك أطروحة واحدة للماجستير (١٩٧٦) قدمت إلى جامعة القاهرة فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب عن «أحمد شوقى

ناثرا » وتبلغ (١٩٣) ورقة . وقد تناول فيها الباحث عدة جوانب تشمل : المحاولات الروائية عند شوقى ، والمقامة فى نثر شوقى ، والمقالة ، والرسالة ، والخاطرة ، والحكمة . وقد تناول الباحث أيضا المسرحية النثرية عند شوقى ، وهى التى تتمثل فى «أميرة الأندلس» ويختم رسالته بفصل عن نثر شوقى فى الميزان (قائمة الأطروحات : ٢٤) .

قائمة الأدوات البيبليوجرافية

أولا : المصادر الأساسية :

١ ـ دفاتر التسجيل لموضوعات البحث ، بكلية الآداب ، وبكلية دار العلوم . وهى محفوظة بالدراسات العليا فى كل من الكليتين ، بإشراف وكيل الكلية لشئون الدراسات العليا والبحوث . نسخة واحدة ، مكتوبة بخط اليد ، فى جداول وأعمدة خاصة بالبيانات الإدارية عن كل موضوع يتم تسجيله ، ومرتبة تاريخيا حسب جلسات مجلس الكلية ودورة التسجيل .

٢ ـ دفاتر التسجيل للرسائل ذاتها ، التى يتم إيداعها حسب اللائحة فى المكتبة المركزية لجامعة القاهرة . وهى محفوظة بإدارة التزويد فى المكتبة المركزية ، بإشراف المراقب العام للمكتبات الجامعية . نسخة واحدة ، مكتوبة بخط اليد ، فى جداول وأعمدة خاصة بالبيانات الإدارية وشبه الفنية عن كل رسالة يتم إيداعها . وهى مرتبة تاريخيا حسب وصول الرسائل إلى المكتبة ، فى قسمين منفصلين ، أحدهما للرسائل المكتوبة باللغة العربية ، والثانى للرسائل المكتوبة باللغات الإفرنجية ، بتسلسل مستقل لكل من القسمين .

٣ ـ الفهارس البطاقية للرسائل المودعة ، فى المكتبة المركزية لجامعة القاهرة . وهناك ثلاثة أنواع من هذه الفهارس : بالمؤلف ، وبالعنوان ، وبالكليات والأقسام فى بعض الحالات . وقد تبين عند اختبار هذه الأداة ، أن عدد الرسائل التى أعدت لها بطاقات ، يقل كثيرا فى القسم الإفرنجى عن عدد الرسائل المدرجة فى دفاتر التسجيل لهذا القسم . وهناك احتمال محدود لوجود نفس هذا النقص فى الرسائل العربية .

٤ ـ الأطروحات ذاتها المصفوفة فى مواقعها حسب البيانات فى (الأداة : ٢ ، ٣) أعلاه ، فوق رفوف المقتنيات بالمكتبة المركزية لجامعة القاهرة . وهناك تطابق يكاد يكون تاما بين هذه الأداة وبين (الأداة : ٢) أعلاه . أما التطابق بين هذه الأداة وبين (الأداة : ٣) أعلاه فلم يتم اختباره بصورة مباشرة ، إلا فى حالة وجود بطاقة بالفهرس وعدم وجود الرسالة الممثلة لها على الرفوف ، لضياعها أو لأنها فى موقع آخر كالتجليد . وأما بالنسبة لعكس هذه الحالة فمن المؤكد أن هناك فى القسم الإفرنجى رسائل كثيرة على الرفوف ، وليس لها بطاقات تمثلها فى (الأداة : ٣) أعلاه .

ثانيا : المصادر شبه الأساسية :

٥ ـ الآثار العلمية لأعضاء هيئة التدريس بجامعة القاهرة ـ الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٨ ـ ٨٥٦ ص ؛ ٢٣ سم

٦ ـ الرسائل العلمية لدرجتى الماجستير والدكتوراه / جامعة القاهرة ـ الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٥٨ . ـ ٢٧٧ ص ؛ ٢٣سم .

٧ ـ الرسائل العلمية لدرجتى الماجستير والدكتوراه ، ١٩٣٢ ـ ١٩٦٦ / كلية الآداب ، جامعة القاهرة . ـ الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . ـ ٨٦ ص : ٢٣ سم .

٨ ـ دليل الرسائل العلمية الجارية لدرجتى الماجستير والدكتوراه (بكلية الآداب ، جامعة القاهرة) / إعداد حشمت قاسم ، محمد فتحى عبد الهادى ، إشراف عبد اللطيف إبراهيم . ـ الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . ـ ١٦ ، ١٠١ ص ؛ ٢٣سم .

٩ ـ ملخصات الرسائل الجامعية لدرجتى الماجستير والدكتوراه / جامعة القاهرة ـ الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٧١ ـ ١٩٧٣ . ـ ٢ مج فى ٣ ؛ ٢٣ سم . ـ توقف نشره ؟ . ـ المحتويات : ١٩٦٩ / ١٩٧٠ (٧١٠ ص) ـ ١٩٧٠ / ١٩٧١ (١٣١٩ ص) .

١٠ ـ دليل عناوين رسائل الماجستير والدكتوراه بكليات جامعة القاهرة للعام ١٩٦٩ ـ ١٩٧٠ . ـ الجيزة : الدراسات العليا بجامعة القاهرة ، ١٩٧١ . ـ ٢٠٧ ص ؛ ٢٨ سم .

ثالثا : المصادر الثانوية :

١١ ـ «بيبليوجرافيا الرسائل الجامعية : ١ ـ كلية الآداب والتجارة والحقوق» / سهير أحمد محفوظ ، نوال لطفى البشلاوى ، سيدة ماجد . ـ فى : مجلة المكتبة العربية . ـ المجلد الأول ، العدد الرابع ، أكتوبر ١٩٦٤ . ـ ص : ٤٣ ـ ١٢٨ .

١٢ ـ «الرسائل الجامعية» . ـ فى : دليل المطبوعات المصرية ، ١٩٤٠ ـ ١٩٥٦ / إعداد أحمد منصور ... (وآخرون) . ـ القاهرة : قسم النشر بالجامعة الأمريكية ١٩٧٥ . ـ ص : ٢٤٤ ـ ٢٩٦ .

١٣ ـ الدليل البيبليوجرافى للرسائل الجامعية فى مصر ، ١٩٢٢ ـ ١٩٧٤ : المجلد الأول ، الإنسانيات / الأهرام ، مركز التنظيم . ـ القاهرة : المركز ، ١٩٧٦ . ـ ١٥ ، ١٣٦٢ ص ؛ ٢٨ سم توقف نشره ؟ ـ .

١٤ ـ الرسائل العلمية : قطاع العلوم الإنسانية : الفهرس المصنف / جامعة عين شمس . ـ القاهرة مركز الأهرام للتنظيم والميكروفيلم ، ١٩٨٠ . ـ ٢١٢ ورقة ؛ ٢٨ سم .

عند اختبار هذه الأداة تبين أنها تحتوى على ١٣١٢ رسالة فى كل تخصصات الإنسانيات ، وهى الفلسفة ، والمنطق ، والأخلاق ، وعلم النفس ، والإسلاميات ، واللغات ، والفنون الجميلة ، والأدب ، والجغرافيا ، والتاريخ . قدمت هذه الرسائل إلى عدد كبير من الجامعات فى مصر وفى الخارج كما يلى :

جامعة عين شمس : ٥٨٥ رسالة	**جامعة بغداد : ١١٦ رسالة**
جامعة الإسكندرية : ٣٢٧ رسالة	**جامعة الأردن : ١٨ رسالة**
جامعة القاهرة : ٢٢٠ رسالة	**جامعة الكويت : ١ رسالة**
جامعة الأزهر : ١ رسالة	**جامعة طهران : ١ رسالة**
معهد الدراسات العربية : ٥ رسالة	**جامعات أوربا وأمريكا : ٣٨ رسالة**
المجموع : ١١٣٨ +	**١٧٤ = ١٣١٢ رسالة**

وكانت هذه النتيجة أول المؤشرات بالنسبة لقيمة هذه الأداة ، فنصيب جامعة القاهرة ، الذى تؤكد كل المؤشرات الأخرى أنه يبلغ حوالى ٥٠٪ من الرصيد الكامل للجامعات فى مصر ، لا يصل فى هذه الأداة إلى ٢٠٪ . أما المؤشر الثانى فقد ظهر عند اختبار نصيب اللغة العربية وأدبها ونقدها فى هذه الـ (٢٢٠) رسالة لجامعة القاهرة فقد تبين أنه (١٢٢) رسالة فقط ، مع أن التغطية الزمنية للأداة منذ البداية حتى ١٩٨٠ ، كان يجب أن تغطى حوالى (١٢٥٠) فى هذا التخصص لجامعة القاهرة وحدها . معنى ذلك أن هذه الأداة لا تكاد فى تخصص اللغة العربية تغطى ١٠٪ مما هو موجود فعلا لجامعة القاهرة : ومن هنا فقد تقرر الاستغناء عن هذه الأداة ، وعدم الاعتماد عليها فى هذه الدراسة . ومن الجدير بالذكر فى هذه الناحية أن قيمة أية أداة ببليوجرافية بالنسبة لعامل التغطية ، ترتبط ارتباطا كاملا بتحديد القائمين بأمر هذه الأداة ، للقدر الذى تغطيه منسوبا إلى المجال الكامل . وهو الأمر الذى لا تفصح عنه هذه الأداة فى مقدمتها ، بل لعل المقصود هو بقاء هذه الناحية الهامة غير محددة بالنسبة لجماهير المستفيدين . ومن المؤكد أن هذا ـ الإبهام فى المدى البعيد سوف يغض من قيمة المجلدات التالية فى مشروع هذه الأداة .

قائمة الأطروحات والتوابع عن الشاعرين

أولا : الشعر الحديث بعامة :

١ ـ التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث / محمد عبد المحسن طه بدر ، إشراف سهير القلماوى ـ الجيزة : كلية الآداب . جامعة القاهرة ١٩٥٧ ـ ٤٠٧ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة .

٢ ـ أثر الشعر المترجم فى حركة التجديد فى الشعر الحديث «بين الحربين» / على محمد بدير أبو الحاج ، تحت إشراف سهير القلماوى . ـ الجيزة : كلية الآداب . جامعة القاهرة ١٩٦٤ . ـ حوالى ٣٠٠ ورقة ؛ ٣٧ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة

٣ ـ الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر / إعداد نعيم حسن اليافى ، تحت إشراف سهير القلماوى ـ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . ـ ٥ ، ٥٧٦ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) . جامعة القاهرة .

٤ ـ الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر / جابر أحمد عصفور ، إشراف سهير القلماوى . الجيزة : كلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٦٩ . ـ ١٧٣ ، ١١ ورقة ؛ ٣٠ سم أطروحة (ماجستير) . جامعة القاهرة . ـ ملخص بالإنجليزية . ـ ببليوجرافيا : ورقة ١٦٦ ـ ١٧٢ .
× الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى / تأليف جابر أحمد عصفور . ـ القاهرة دار الثقافة ، ١٩٧٤ . ـ ٤٩١ ص ؛ ٢٤ سم . ـ ببليوجرافيا : ص : ٤٦٧ ـ ٤٨٨ .
× الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى/تأليف جابر أحمد عصفور . ـ بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٢ . ـ ٤٧٣ ص ؛ ٢٤سم . ـ ببليوجرافيا : ص : ٤٥٨ ـ ٤٦٠ .

٥ ـ تأثر الشعر المصرى بالشعر الإنجليزى فى القرن العشرين إلى نهاية الحرب العالمية الثانية / قدمها محمد سليمان أشرف ؛ تحت إشراف شكرى محمد عياد . ـ الجيزة ، كلية الآداب . جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ . ـ ٤ ، ٣٧٤ ، ٧ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة ملخص بالإنجليزية . ـ ببليوجرافيا : ورقة ٣٦١ ـ ٣٧٤ .

٦ ـ مظاهر التجديد فى نقد العقاد وأثرها (فى النقد والشعر) عبد الحى دياب ، إشراف محمد غنيمى هلال . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٤ . ـ ٤ ، ٨٠٤ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالإنجليزية ـ ببليوجرافيا : ورقة ٧٩٥ ـ ٨٠٤ .
× عباس العقاد ناقدا / تأليف عبد الحى دياب . ـ القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ . ـ ٨٧٣ ص ؛ ٢٤ سم . ـ (المكتبة العربية : ٤٢ ؛ التأليف : ٢٧ ؛ الأدب : ٢٧) . ـ ببليوجرافية : ص ٨٦٣ ـ ٨٧٠ .
× عباس العقاد ناقدا / تأليف عبد الحى دياب . ـ القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧٠ ـ ٨٧٣ ص ، ٢٥ سم . ـ ببليوجرافيا : ص ٨٦٣ ـ ٨٧٠ .
× فصول فى النقد الأدبى الحديث / تأليف عبد الحى دياب . ـ القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ . ـ ١٦١ ص ، ٢٤ سم . ـ (مـــذاهب وشخصيات ، ١١٣) . ـ هوامش ببليوجرافية .

× التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد / تأليف عبد الحى دياب . ـ القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ . ـ ١٣٦ ص ؛ ٢٤ سم ـ (المكتبة العربية : ٨١ ، التأليف : ٥٥ ، الأدب : ٤٧) . ـ هوامش. بيليوجرافية .

× شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث / عبد الحى دياب . ـ القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٩ . ـ ٣٧٦ ، ٢٤ سم . ـ ببليوجرافية : ص : ٣٦٦ ـ ٣٧٣ .

٧ـ المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر من بداية القرن العشرين حتى نهاية الحرب العالمية الثانية : قضاياها ، دلالاتها ، آثارها / محمد أبو الأنوار محمد على ، إشراف أحمد الحوفى . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧١ . ـ ١٧ ، ٦٨٤ ، ٦ ورقة ؛ ٢٨ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالإنجليزية . ـ ببليوجرافية : ورقة ٦٦٨ ـ ٦٨٤ .

× قراءة فى الشعر العربى الحديث / تأليف محمد أبو الأنوار . ـ القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٧٦ . ـ ٢٩٢ ص ؛ ٢٣ سم ـ ببليوجرافية : ص : ٢٨٥ ـ ٢٩٠ .

٨ـ شلى فى الأدب العربى فى مصر / جيهان صفوت رءوف ، إشراف سهير القلماوى . ـ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ . ـ ٢ ، ٣٧٣ ورقة ؛ ٣٥ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة . ـ ببليوجرافية : ورقة ٣٥٣ ـ ٣٦٢ .

× شلى فى الأدب العربى فى مصر / جيهان صفوت رءوف . ـ القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢ . ـ ٤٢٦ ص ؛ ٢٤ سم . ـ (مكتبة الدراسات الأدبية ، ٨٧) . ـ ببليوجرافية : ص ٣٩٣ ـ ٤٠٢ .

ثانيا : الشعر الحديث والمسرح :

٩ـ المسرحية فى شعر شوقى / محمود حامد شوكت . ـ القاهرة : مطبعة المقتطف والمقطم ، ١٩٤٧ . ـ ١٤٤ ص ؛ ٢٣ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة فؤاد الأول ، ١٩٤٦ . ـ أصل الرسالة غير موجود فى المكتبة المركزية لجامعة القاهرة .

× الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث / محمود حامد شوكت . ـ ط ١ . ـ القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٦٣ . ـ ١٤٦ ص ؛ ٢٤ سم .

× الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث : دراسة تاريخية تحليلية مقارنة / محمود حامد شوكت . ـ ط ٣ ، مزيدة منقحة . ـ القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٧٠ . ـ ١٧٥ ص ؛ ٢٠ سم . ـ ببليوجرافية : ص : ١٧١ ـ ١٧٣

١٠ ـ الأدب المسرحى بمصر والشام فى العصر الحديث (حتى الحرب العظمى الأولى) / محمد يوسف نجم : تحت إشراف ؟ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٥٤ . ـ ٩ ، ٣٦٧ ورقة ؛ ٣٣ سم+ملحق (٥٦ ورقة) . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ ببليوجرافية : ورقة ٣٤٢ ـ ٣٦١ .

× المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ١٨٤٧ ـ ١٩١٤ / تأليف محمد يوسف نجم . ـ بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٦ . ـ ٥١١ ص ؛ ٢٥ سم . ـ (دراسات فى الأدب العربى الحديث / محمد يوسف نجم ؛ ٢) ببليوجرافية : ص : ٤٥٣ ـ ٤٧١ .

١١ ـ الشكل الدرامى فى مسرح عزيز أباظة الشعرى : نقد وتحليل ومقارنة / أعدها إسماعيل مصطفى الصيفى ، إشراف بدوى أحمد طبانة . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٢ . ـ ١١ ، ٦٦٣ ، ٥ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة ـ ملخص بالإنجليزية . ـ ببليوجرافية : ورقة ٦٥٦ ـ ٦٦٣ .

× شخصية الأدب العربى وخطوات فى نقد الشعر والمسرح والقصة / إسماعيل الصيفى . ـ ط ١ . ـ الكويت : دار القلم ، ١٩٧٤ . ـ ٢٥٥ ص : إيض ؛ ٢٥ سم . ـ ببليوجرافية : ص : ٢٤٣ ـ ٢٥٣ .

× الدراما بين شوقى وأباظة / إسماعيل الصيفى . ـ الكويت : مكتبة الفلاح ، ١٩٧٧ . ـ ٢٤٥ ص ؛ ٢٤ سم . ـ يشتمل على ببليوجرافيات .

١٢ـ استخدام الشخصية التراثية فى الشعر العربى المعاصر / تقدم بها على عشرى زايد ، إشراف بدوى طبانة . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ . ـ ٧ ، ٣٤٥ ، ٣ ورقة ؛ ٢٨ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالإنجليزية . ـ ببليوجرافية : ورقة ٣٢٨ ـ ٣٤٥ .

١٣ ـ المسرحية الشعرية بعد شوقى / إعداد محمد عبد العزيز الموافى ، إشراف الطاهر مكى . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ . ـ ٥ ، ٢٦٢ ، ٢ ، ٢ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالعربية والإنجليزية . ـ ببليوجرافية : ورقة ٢٥٧ ـ ٢٦١ .

١٤ ـ مصر القديمة فى المسرحية المصرية المعاصرة / إعداد أبو القاسم أحمد رشوان ، إشراف محمد فتوح أحمد . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ . ـ ٢١ ، ٥٥٩ ، ٢ ، ٢ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالعربية والإنجليزية . ـ ببليوجرافية ورقة ٥٤٦ ـ ٥٥٩ .

ثالثا : الشعر الحديث والدين والقومية :

١٥ ــ أصداء الدين فى الشعر المصرى الحديث . الجزء الأول من مطلع العصر الحديث إلى ثورة ١٩١٩ / تأليف سعد الدين محمد الجيزاوى . ــ القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٦ . ــ ٨ ، ٤٢٧ ص ، ٢٥ سم . ــ أطروحة (ماجستير) ــ جامعة القاهرة ، ١٩٥٥ . ــ أصل الرسالة غير موجود فى المكتبة المركزية لجامعة القاهرة .

١٦ ــ العامل الدينى فى الشعر المصرى الحديث من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ / مقدم من سعد الدين محمد الجيزاوى . ــ بإشراف عمر الدسوقى . ــ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٦١ . ــ ١١ ؛ ٤٥٨ ورقة ؛ ٣٣ سم . ــ أطروحة (دكتوراه) ــ جامعة القاهرة . ــ ببليوجرافية : ورقة ٤٤٠ ــ ٤٤٧ .

× العامل الدينى فى الشعر المصرى الحديث ، من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ / تأليف سعد الدين محمد الجيزاوى . ــ القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٦٤ . ــ ٥٩٢ ص ؛ ٢٤ سم . ــ (مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية : ٥٩ ، نشر الرسائل الجامعية ؛ ٥) . ــ ببليوجرافية : ص : ٥٦٥ ــ ٥٨٠ .

× القومية العربية فى شعر أحمد محرم / بقلم سعد الدين الجيزاوى . ــ القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٢ . ــ ٤٦ ص ؛ ٢٠ سم . ــ (اخترنا للطالب) .

١٧ ــ دور الشعر فى القومية العربية / سميرة محمد زكى أبو غزالة . إشراف سهير القلماوى . ــ الجيزة : كلية الآداب . جامعة القاهرة . ١٩٦٠ . ــ ٨ ؛ ٢٦٢ . ٣ . ٣ ورقة ؛ ٣٣ سم . ــ أطروحة (ماجستير) ــ جامعة القاهرة . ــ المصادر والمراجع : ورقة ١ ــ ٣ . ١ ــ ٣ (المجموعة الثالثة والرابعة) .

× الشعر العربى القومى فى مصر والشام . بين الحربين العالميتين الأولى والثانية / تأليف سميرة محمد زكى أبو غزالة . ــ القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ . ــ ١٤٣ ص ؛ ٢٤سم . ــ ببليوجرافية : ص : ١٣٥ ــ ١٤٢ .

١٨ ــ الشعر السياسى فى مصر من ثورة عرابى إلى الحرب الأولى / بحث تقدم به عبد المنعم محمد إبراهيم تليمة ، إشراف سهير القلماوى . ــ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٤ . ــ ٢٥٠ ، ٩ ورقة ؛ ٣٣ سم . ــ أطروحة (ماجستير) ــ جامعة القاهرة . ــ ملخص بالإنجليزية . ــ ببليوجرافيا : ورقة ٢٤١ ــ ٢٤٤ .

رابعا : الشعر الحديث والقصة والأسطورة :

١٩ ــ القصة فى الشعر العربى المعاصر / إعداد عزيزة مريدن ، بإشراف سهير القلماوى . ــ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . ــ ٦ ، ٤٨٦ ورقة ؛ ٢٨ سم . ــ أطروحة (دكتوراه) ــ جامعة القاهرة . ــ ببليوجرافية : ص : ٤٦٤ ــ ٤٨١ .

٢٠ ــ القصص الشعرية فى الأدب المصرى الحديث : نشأتها وتطورها ودراستها الفنية حتى سنة ١٩٤٥ م / مقدمة من حسن عبد السميع محسن ، بإشراف أحمد محمد الحوفى . ــ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ . ــ ٥ ، ٤١٥ ، ٤ ، ٤ ورقة ؛ ٢٨ سم . ــ أطروحة (ماجستير) ــ جامعة القاهرة . ــ ملخص بالعربية والإنجليزية . ــ ببليوجرافية : ورقة ٣٩٦ ــ ٤١٥ .

× الشعر القصصى / حسن محسن . ــ ط ١ . ــ القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٨٠ . ــ ٤١٦ ص ؛ ٢٤ سم .

٢١ ــ الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر / أنس عبد الحميد داود ؛ المشرف بدوى طبانة . ــ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ . ــ ٨ ، ٥٠٨ ، ٥ ورقة ؛ ٣٣سم . ــ أطروحة (دكتوراه) ــ جامعة القاهرة . ــ ملخص بالإنجليزية . ــ ببليوجرافية : ورقة ٥٠٠ ــ ٥٠٨ .

× الأسطورة فى الشعر العربى الحديث / أنس داود . ــ القاهرة : مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥ . ــ ٥٧١ ص ؛ ٢٥ سم . ــ ببليوجرافية : ص : ٥٤٩ ــ ٥٥٩ .

× دراسات نقدية فى الأدب الحديث والتراث العربى / أنس داود . ــ القاهرة : مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥ . ــ ٢٣٤ ص ؛ ٢٤ سم . ــ يشتمل على ببليوجرافيات .

خامسا : الشعر الحديث والغزل والطبيعة :

٢٢ ــ الطبيعة فى الشعر المصرى الحديث حتى نهاية الحرب العالمية الثانية / إعداد محمد صادق أحمد الكاشف ؛ إشراف عمر الدسوقى . ــ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . ــ ١٦ ، ٧٢١ ، ١١ ورقة ؛ ٣٣ سم . ــ أطروحة (ماجستير) ــ جامعة القاهرة . ــ ملخص بالإنجليزية . ــ فهرس دواوين الشعر : ورقة ٧١١ ــ ٧١٣ . ــ ببليوجرافية : ورقة ٧١٤ ــ ٧١٨ .

٢٣ ــ الغزل فى الشعر العربى الحديث / إعداد سعد أحمد دعبيس ، إشراف عبد الحكيم بلبع ــ القاهرة كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ . ــ ٥ ، ٤٧٥ ، ٢ ورقة ؛ ٢٣ سم . ــ أطروحة (ماجستير) ــ جامعة القاهرة . ــ ملخص بالإنجليزية . ــ ببليوجرافية : ورقة ٤٦٦ ــ ٤٧٥ .

× الغزل فى الشعر العربى الحديث فى مصر ، ١٨٥٠ ــ ١٩٦٧ / سعد دعبيس . ــ ط ١ . ــ بنغازى : المكتبة الوطنية ، ١٩٧١ . ــ ٩ ، ٨٩ ص ؛ ٢٤ سم . ــ

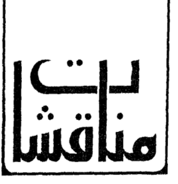
ببليوجرافية : ص : ٨٢٣ ـ ٨٣٨ .
× الغزل فى الشعر العربى الحديث فى مصر ، ١٨٥٠ ـ ١٩٦٧ / سعد دعبيس . ـ ط ٢ . ـ القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٩ . ـ ٩ ، ٨٥٩ ص ؛ ٢٤ سم . ـ ببليوجرافية : ص ٨٢٣ ـ ٨٣٨ .
× التيار التراثى فى الشعر العربى الحديث / سعد دعبيس ط ١ ـ القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٨٢ . ـ ٢٣٢ ص ؛ ٢٤ سم .

سادسا : شوقى والنثر الفنى :

٢٤ ـ أحمد شوقى ناثرا / إعداد إبراهيم حسين الفيومى ؛ إشراف شكرى محمد عياد . ـ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ . ـ ١٩٣ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة . ـ ببليوجرافية : ورقة ١٩٠ ـ ١٩٣ .

قائمة اختيار المقتنيات المبكرة
فى
المكتبة المركزية لجامعة القاهرة

مسلسل	الأطـــروحـة	الباحث	التاريخ	الفهرس	المقتنيات
١	المرثية فى الشعر العربى ...	محمد حسن الزيات	١٩٤٢	–	–
٢	المسرح عند شوقى ...	محمود حامد شوكت	١٩٤٦	–	–
٣	قصص الحيوان فى الأدب العربى ...	محمد عبد الرازق حميده	١٩٥٠	–	–
٤	أصداء الدين فى الشعر المصرى الحديث	سعد الدين الجيزاوى	١٩٥٥	–	–
٥	الشعر والسياسة فى مصر ...	عبد المنعم شميس	١٩٥٠	–	–
٦	الشعر فى مصر : نشأته ...	بهى الدين محمد زيان	١٩٥٠	–	–
٧	حياة الشعر العربى صقلية ...	إحسان عباس	١٩٥١	–	–
٨	الأدب المسرحى بمصر والشام ..	محمد يوسف نجم	١٩٥٤	–	–
٩	التطور والتجديد فى الشعر المصرى	محمد عبد المحسن بدر	١٩٥٧	–	–
١٠	النيل فى الأدب المصرى ...	نعمات أحمد فؤاد	١٩٥٩	–	–
		النتيجة			
	٤٠٪ غير موجودة فى الأداتين	١٠٪ موجودة بالفهرس وضاعت من المقتنيات		٥٠٪ موجودة بالأداتين	



حول كتاب
الشعر وصنع مصر الحديثة

رد على نقد

منح خوري

نَشَرتْ مجلّة «فصول» خريف العام الفائت في عددها الصادر إثر الاحتفال بمرور خمسين عاماً على وفاة الشاعرين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم عرضاً لكتابي : Poetry and the Making of Modern Egypt, 1882 - 1922 (Leiden, E. J. Brill, 1971).

أعدّه الأستاذ ماهر شفيق فريد وسمّاه مترجماً «الشعر وصنع مصر الحديثة (١٨٨٢ ـ ١٩٢٢)». فرحتُ ـ بادئ الأمر ـ بهذه اللفتة الكريمة التي توسّمْتُ فيها للوهلة الأولى تعريفاً بكتاب كان قد مضى على إعداده (عام ١٩٦٤) كرسالة للدكتوراه من جامعة «هارفَرْد»، وعلى صدوره ككتاب (عام ١٩٧١)، أمدٌ طويل كدْتُ أنسى لطوله أني صاحبُ هذا النتاج. واذّكارا لهوى راجع، يحسن بي التنويه بإشراف عميد المستشرقين H. A. R. Gibb والدكتور William Langer، رئيس دائرة التاريخ ومؤلّف «موسوعة التاريخ العالمي» على إعداد الرسالة وإجازتها والتوصية بنشرها. أمّا صدورُ الكتاب ـ بعد ذلك ببضع سنوات ـ فقد أوصى به عمدةُ تحرير «مجلّة الأدب العربي» The Journal of Arabic Literature, Leiden, Brill. ليكون المجلّد الأول من سلسلة منشوراتها الأدبيّة؛ ويحسن التنويه كذلك بأن عمدة تحرير المجلّة هم نخبةٌ من الأساتذة في الجامعات الإنكليزية أخصُّ بالذكر من بينهم الدكتور محمد مصطفى بدوي من جامعة «أكسفورد»، والدكتور «مالكولْمْ لَيون» Malcolm Lyon من جامعة «كمبردج». هؤلاء هم بعض الأعلام الذين أقروا الكتاب إعداداً ونشرا، ولعلهم ـ في عُرف الأستاذ ماهر وبما يدعيه في نفسه من كمال العلم، وما يتحرى في عرضه للكتاب من تعال وشموخ ـ نفرٌ من النكرات (والله أعلَم). كنتُ أقول إني فَرِحْتُ بادئ الأمر لوجود اسمي ـ على غير تشوُّفٍ مني أو ارتقاب ـ بين عدد من مشاهير الأدباء الذين شهدوا الاحتفال (وقد دعيتُ لحضوره فاعتذَرْت) وعمرت بأسمائهم صفحاتُ ذلك الجزء الفريد من روائع المجلّة. غير أنّ فَرْحَتي لم تَطُلْ إذْ كدَّرها عليَّ متجنّيا الأستاذ ماهر ـ أسألُ اللهَ أن لايفجأه بالفَرْحَة المنقطعة وأن يهبني وإياه نعمة الاعتصام بالعدل والتواضع العلمي فيما ننقده من بحوث الزملاء وما نصدره على نتاجهم من أحكام.

أما بعد، فالأثير عندي بين مفاهيم النقد بعامّة «أنه السَعْيُ المشترك لإدراك الحكم الصائب على الأثر المنقود». وإذا صح ناقد الكتاب بأن يكون للنقد مفاهيم، وبأن يكون لي حقُّ اصطفاء هذا المفهوم العام وتطبيقه على عرضه للكتاب لقلْتُ ـ بأرقّ ما يكون القول حواشي ـ إنّ

حكمه كان عن الصواب بعيدا ولزذتُ ـ مستقبحاً تعاليه فى مخاطبتى كمؤلف للكتاب وكأنى أحد طلابه ـ أن حظّه من أدب الكاتب واستحيائه كان نزراً قليلا . أما مردُّ هذه القلّة ـ فى أوجز ما تُردُّ إليه ـ فأُجملُهُ فى النقائص التالية التى يتحرّى عنها عرضُ الكتاب :

التضليل بالحيرة المصطنعة :

يبدأ العرض بحيرة يدّعيها الأستاذ ماهر أو قمّتهُ فيها مشكلة «تصنيف» الكتاب وحملتهُ على التساؤل المضلّل : «تحت أىّ باب يندرج ؟ من الواضح أنه ليس نقداً أدبياً خالصاً وإن حوى لمحات نقديّة .. وواضح أنه ليس كتاباً فى التاريخ وإن كانت فيه فِقر من هذا النوع ـ ولا فى التاريخ الاجتماعى ـ وإن تضمَّن حديثا عن الشعر والمجتمع والتيارات الذهنيّة والاجتماعية .. » . هكذا يبدأ العرض بالتساؤل عن نوع هذا الكتاب المستعصى على «التصنيف» تحت باب واحد من أبواب العلوم الثلاثة المذكورة ، وهكذا تستولى الحيرة على صاحب العرض ينقلها إلى القراء مستخفاً استخفافاً شائناً بقدراتهم على كشف الاصطناع فى حيرته والتضليل فى خلقه «مشكلة التصنيف» إذ يقول مترجماً حرفياً ما ذكرته فى سياق البطانة الفكرية أو المهاد النقدى للكتاب وتحت عنوان : (القيم الجمالية والموقف الاجتماعى) : «ربما كانت مهمّة علم الاجتماع الأدبى هى أن يحاول ـ ما أمكنه ذلك ـ تحويل العنصر الشخصى فى الشعر إلى معادلات اجتماعيّة .. الخ .. » (انظر العرض والترجمة ص : ٢٨٠) ويزداد الاستخفاف بفطنة القراء ، بعد هذا التصريح بمهمّة علم الاجتماع الأدبى التى اعتمدتُها مُنطلّقاً أساسياً لإعداد الكتاب ، إذ يقول الأستاذ ماهر فى خاتمة مقاله مؤكداً هذه المرّة معرفته بنوع البحث الذى حيّره تصنيفه بادىء الأمر ، ومبيّناً صعوبة هذا النوع من البحث الذى يبدو لأول وهلة ، سهلاً واضحاً : «إنّ علم الاجتماع الأدبى فرع من أعقد فروع البحث ، لأنه يتطلّب جملة أمور قلّما اجتمعتْ لكاتب واحد .. »

لابدّ هنا من وقفة عَجْلى قبل المضىّ بالردّ على مفهوم عارض الكتاب لمتطلبات علم الاجتماع الأدبى . من الواضح ، بالاستناد إلى ما تقدم بيانه ، أنّ الكتاب قابل ، إذاً ، «للتصنيف» ، وأنه مندرجٌ ، بالتالى ، تحت باب «علم الاجتماع الأدبى» وهو علم «من أعقد فروع البحث .. الخ .. » . وواضحٌ فوق ذلك كلّه أن حيرة الأستاذ ماهر هى حيرة مصطنعة أوقعته بمثل تناقضه المعيب ، وتساؤله المضلّل ، واستخفافه الشائن بفطنة القارئ وذكائه . والحقّ أن الكتاب قد أُعدّ ، أصلاً ، فى مجال ما سمّى بالإنكليزية Interdisciplinary Studies وهى فى طليعة ما استجدّ فى الجامعات الأميركية الكبرى «كهارفرد» وغيرها من أنواع الدراسات المشتركة التى تهدف إلى توسيع آفاق المعرفة بفتح أبواب العلوم والفنون المختلفة على بعضها وإلى الخروج من محدوديّة الاختصاص الضيّق أحياناً إلى أبعاد المعرفة الشاملة . فعلم الاجتماع الأدبى ، لو عرف الأستاذ ماهر ، إنما هو فى الصميم من تلك الدراسات المشتركة وثمرة يانعة من خيرة ثمارها .

يبقى أن نعود إلى «جملة الأمور» التى يتطلبها هذا العلم المعقّد والتى «قلّما اجتمعت لكاتب واحد» ـ ماعدا الأستاذ ماهر طبْعا ـ إذْ إليكها وكأنها مقتبسة بأمانة من «دليل كتابة الرسائل الجامعية» ومُلقاة بصوت منبرىّ على نفر من طلابه فى إحدى قاعات الدرس : (١) موقف إيديولوجى محدّد ـ ما بين أقصى اليمين إلى اليسار .. (٢) عدّة تاريخيّة ترفدها معرفة مباشرة بالوثائق وإحصاءات السكان والمواليد والوفيات والزيجات والطلاق .. (كذا) . (٣) حسّ نقدىّ مرهف يستطيع أن يستصفى ماله علاقة بالموضوع واستبعاد النوافل (انتهى كلام الأستاذ)

يقول المثل الفرنسىّ «لايخرج المرء أبداً من مهنته» On ne sort jamais de son métier وعيبُ الأستاذ ماهر كناقد أدبى أنه لا يستطيع الخروج من مهنته (وأكاد أقول من جبلّته) كمدرّس . ذلك أنّه لو تجاوز هذه التعليميّة الجافية لما طالعنا بمثل توصياته المدرسيّة المسطحة التى يعتمدها ميزانا فاسداً لتقييم الكتاب ، والتخذُها أنا مناسبة مؤاتية للإبانة عن مَفْهُومِهِ لعلم الاجتماع الأدبى ومناهج البحث فى نطاقه . وهو مفهوم «عقائدى» ينطلق من مواقف «إيديولوجية» مسبقة ، وينقاد لنتائج حتمية مفروضة ، ويَرْفُده فوقَ ذلك جهلٌ فاضح بما يتصل بالموضوع وبما لاقيمة له . وأراقى ملزماً أن أسأل الأستاذ ماهر (وهو الخبير بعلم النوافل) كيف ؟ وأين ؟ وهل من المستطاع أنْ أجد «إحصاءات المواليد والوفيات والزيجات والطلاق .. الخ .. » لتلك الفترة من تاريخ مصر المتراوحة بين عام ١٨٨٢ ـ ١٩٢٢ ؟ وإذا تمّت المعجزةُ واستطعتُ الحصول على مثل هذه «المعرفة المباشرة» فهلاّ أفادنى ـ أرهف الله حِسّهُ ـ كيف أفيدُ منها فى دراستى للشعر وصنع مصر الحديثة ؟ وكيف أستخدمُها ـ هداه الله إلى «تصورٍ واضحٍ للهدف الذى أرمى إليه» ـ فى تقييم الدور الذى لعبه الشعراء فى انعكاس التيارات الفكرية والاجتماعية خلال تلك الحقبة الهامّة من تاريخ مصر ؟ هلاّ أفادنى شيئاً من ذلك وهو الخبير «بالنوافل» وصاحبُ «الحسّ المرهف» ؟ وهلاّ ، قبل ذلك كلّه ، استخدمَ من أحكام النقد (على ما يرضيه أو يسخطه فى الأثر المنقود) غَيْرَ ما يستعمله معلمو الصبية فى حلقات الدّرس من مصطلحات أو درجات أعلاها «جيد» وأوسطها «لا بأس به» وأحطها «ناقص» ؟ أهكذا يكون النقد ياأستاذ ؟ أبمثل هذه السطحيّة المبتذلة ينجلى صوابُ الحكم ؟

الانتقائية والتعميم ومحاولة الترقّى على الأشلاء :

ننتقل مما تقدم ذكره من نقائص العرض إلى عيوب أخرى لا تقلّ عن الأولى خطورة . يترجم الأستاذ ماهر حرفياً ما ذكرته فى تصدير الكتاب عن مجال البحث فيقول : «يفحص هذا الكتاب أعمال البارودى وشوقى وحافظ ومطران والعقاد والمازنى وشكرى والغاياتى وعدد من سائر الشعراء المصريين فى فترة الاحتلال البريطانى . مؤكدا القيمة الجمالية لشعرهم ، ولكنه يركز أكثر ما يركز على أهمية شعرهم كمصدر لدراسة

اتجاهات العصر من اجتماعيّة وذهنيّة » . وينقد هذا التصدير بقوله «كلام جميل ، لولا أنه لايتعدى النوايا الحسنة . لوكان منح خورى مهتماً حقاً بالقيمة الجمالية لهؤلاء الشعراء ـ وهي فى رأيى (والكلامُ للأستاذ ماهر) قيمة متواضعة ـ لقدّم لنا قراءات مفصلة لإنتاجهم الغزير» أراني مُلْزَماً ـ مرّة أخرى ـ بالإشارة إلى ماف حكم الأستاذ ماهر من تناقض صريح . إذْ يطالبنى بالاهتمام «بالقيمة الجمالية» لشعراء قيمة شعرهم الجماليّة ـ فى رأيه ـ «قيمةٌ متواضعة» ! ! وحكم الأستاذ لا ينطوى على التناقض الواضح فحسب وإنما هو ، فوق ذلك ، حكم فاسد لأنه يُجْرِيه دون تحفظٍ ويمثل هذا التعميم الكاسح على شعراء العصر جميعاً دون تمييز بين بيان شعراء الكلاسيكية الجديدة كما يتعرّى فى شعر البارودى وشوقى وحافظ من جهة ، وبين ما طرأ على هذا البيان بعامّةٍ أو بخاصة على أيدى مطران والعقاد وشكرى من رواد الحركة الرومنطيقية فى هذه الفترة وهى فروق هامّة تناولْتها ـ لوْ قرأ الأستاذ ماهر الكتاب بإمعان وتوخّى العدل فى حكمه ـ بما يقتضيه حَال النتاج الشعرى من تقييم جمالى وبما تستلزمه طبيعة البحث من تأكيد على هذا الجانب الأدبى . عالجْتُ ذلك مفصلاً فى حديثى عن البارودى ومطران وشكرى بخاصّة وعقدت لكل من هؤلاء الشعراء فصلاً كاملاً بينما تناولت شوقى الذى انتقاه الأستاذ ماهر دون سواه من شعراء العصر موزعاً ـ كشاعر للبلاط ـ على بحثِ «حركة المقاومة ، والاتجاه الإسلامى ، وردّ الفعل ضدّ الغرب» من أقسام الكتاب ، دون أن أفرد له فصلاً خاصّاً به ، لأنه فى تلك الفترة التى يُعْنى بها البحث (١٨٨٢ ـ ١٩٢٢) لم يكن لمعظم شعره بعد ، لا سيا فى الشوقيات المجهولة ، سوى قيمة تاريخيّة يستشفُّ القارئ من خلالها بيّنةً جديدة موثقةً بالشواهد الشعرية على ما كان لشاعر البلاط من الأثر فى الرِدّة بوجه التيار الغربىّ ، وفى نشاط الجامعة الإسلاميّة ، وفى تأييد نوازع المحافظين إلى إحياء القديم تاريخاً ولغةً ومَسْلكا فى الشعر . أضف إلى ذلك أنه لم يكن ليتبوأ ، آنئذ ، عرش القريض الذى كان يعتليه البارودى من قبله كشاعر البيان الأول . ومع أنى أؤكد صحة كل كلمة قلتها فى تقييم نتاج شوقى فى تلك الفترة كما أثبتها الأستاذ ماهر مترجمةً فى عرضه ولم يعبها بغير قوله : «لاريب عندى فى أن أغلب ما أوردته هنا معروف لدى القارئ» (لاحظ تفضُّل الأستاذ باستعماله كلمة «أغلب» وكان بوسعه ـ أجزل الله عطاءه ـ أن يُسقطها كليّا) ـ أقول مع أنى أؤكد صحةَ تقييمى لوظيفة شعر شوقى السياسيّة ـ التاريخيّة فى تلك الفترة ، لا أجدُ تفسيراً أو تبريراً لاختيار الأستاذ ماهر ما قلته فى شوقى واعتباره بديلاً ونمطاً معمّماً على سائر جوانب البحث الذى تناولت فيه بالموازنة والتحليل ذلك العدد الوفير من شعراء العصر .

لاريب عندى فى أنّ الدافع الأساسىّ لهذا الانتقاء الجزئى ولذلك التعميم المخلل هو الاحتفال بذكرى الشاعرين ، ورغبة الأستاذ فى اغتنام هبّة ريح مؤاتية دَعَتْهُ إلى إقحام عرضه للكتاب بين ما نشرتْهُ «فصول» من البحوث عن شاعر المهرجان الأول . وهكذا بمثل هذه الانتهازيّة يرفدها حافز الترقّى على الأشلاء ، راح الأستاذ ماهر يُصْدِرُ الأحكام على الكتاب حائدة عن الصواب ، جارفة التعميم وكأنّ البحث بجملته موقوفٌ على شوقى وَحْدَه فى حين لم يكن شوقى غير واحدٍ من شعرائه ، ولم يكن ما قلتُه فيه ـ على جودته ـ لينسحبَ على ما تفرد به غيرهُ من معاصريه فى تلك الحِقْبةِ منَ الناحيتين الأدبيّة ـ الجمالية والتاريخيّة . ذلك أن شعر البارودى ـ كشاهدٍ على ذلك التفرد بنوع الدلالة وقيمة الإنجاز مما طمسه وقوع الناقد فى التعميم ـ لمْ يكن ، كما بينتُ فى الكتاب مفصلاً ، أنضجَ ثمرة ليقظة الوعى القومى فى مصر فَحَسْب ، وإنما كان فوق ذلك أبلغ وثيقةٍ للتدليل على أنّ الثورة العُرابيّة ليستْ ـ كما يعتقد أكثرُ الباحثين فى الغرب والشرق على السواء ـ انقلاباً عسكريّا قامت به عصابةٌ من الضبّاط ، بل «تعبيراً صادقاً عن انبعاث بواكير الوعى القومى فى مصر . » ولو تنكّبَ الأستاذ ماهر عن التعميم المسطح وقرأ الكتاب ممعناً فى القراءة ، ومنصِفاً فى الحكم ، لتعدّدتْ لديه الشواهد على أصالة البحث ، ولاستشفَّ فى موازنتى بين موقف شوقى وحافظ من بعض الأحداث التاريخية الهامّة ـ كحادثة دنشواى مثلاً ـ كيف اختلف الشاعران ـ وكلاهما كلاسيكىٌّ مستحدث ـ فى النظر إلى الجوانب الظاهرة من ملامح العصر بالانطلاق فى تصوّره وطبيعة رؤاه من جذوره الاجتماعية وانتمائه الطبقىّ ، وكيف أعاد كلٌّ منهما بناء التاريخ من خلال موقفه الخاصّ وحوله حالة شعريّة متفاوتة التأثر والتأثير وليس أدل على ما فى الكتاب من إضافة حقّة من البحث الأدبى بعامّة الذى وقفْتُه على تحليل مطران تبياناً لإسهامه فى التراث الشعرى الحديث شكلاً ومضمونا ، وتنويهاً بموقفه الوجدانى ونزعته الإنسانيّة فى تجرّده للحقّ ، ونشدانه الحرية وتفجيره لمأساة الشعوب المستعبدة فى قصائده «نيرون» و«بُزُرْجمهر» وغيرهما من روائع شعره ، ممّا أحله على رأس مدرسة التجديد ، وجعله بحقّ ماهداً مباشراً لقيام الحركة الرومنطيقية التى فصّلْتُ إسهام جماعة الديوان فى تطويرها من بعده بالاشتراك مع المهجريين . وأرانى ملزما ـ فى نهاية هذا الحديث عن انتقائية العرض وتعميمه ـ بالإيماءة المتسارعة إلى الأضواء الجديدة التى ألقيتها على مشكلة الالتزام وموقف الشاعر من قضايا العصر، كما بحثتها مفصلاً فى تقييمى لنتاج شاعرين مختلفين طبيعة وثقافةً وتصوّراً وأداء شعرياً ـ هما على الغاياتى وعبد الرحمن شكرى . استجاب الأول لنزاع الوطنيين المصريين والإنكليز من قضايا العصر بشعر جماهيرى ، خطابى ، قوته فى تأثيره الآنى وقيمته الحقيقية تاريخيّةً محدودة ، واستجاب الثانى لقضايا المجتمع المصرى ، ولأزمة الإنسان فى عصره بعامّة ، بشعرٍ انطوائىّ ، ذاتىّ ، رسا على نزعة وجدانية ، لعلها فى اعتكاف صاحبها ، وفى تمزق ذاته الشاعرة ورفضه ، أصدق تعبير عن موقف الشاعر المعاصر ، والماهد المباشر لظاهرة الرفض من ملامح شعرنا الحديث .

ما وجه الجِدّة فى اللمحات الخاطفة التى أومأت بها متسارعاً إلى بعض الفروق الأساسية فى الممارسات الشعريّة المختلفة لشعراء فترة الاحتلال البريطانى التى يبحثها الكتاب ولا يصحّ اعتبار ما ورد منها عن شوقى بديلاً عمّا قيل فى سواه ؟ ليس وجه الجدّة فى أن يكشف البحث عن بعض «الحقائق التاريخيّة ... كقضيّة دنشواى .. » كما يزعم الأستاذ ماهر ـ وإنما وجه الجدّة هو فيا يلقيه الباحث من أضواء كاشفة على «مواقف» الشعراء من تلك «الحقائق» انطلاقاً من طبيعة رؤى هؤلاء الشعراء فى تصوّرهم لها وتحاورهم معها وتعبيرهم عنها انعكاساً وتأثيرا . ومن

هنا كان الفارق بين تصوّر شوقى لحادثة «دنشواى» وتصوّر حافظ لها وتباين الدلالة الاجتماعيّة ـ التاريخية لما قيل من شعرهما فى المناسبة الواحدة ومن هنا أيضاً كانت الجدّة النسبيّة فيما تناولته بالبحث من شعر مُطران وشكرى مركزاً بالدرجة الأولى لأعلى تبيان الانتقال ـ فى بعض شعرهما وبنِسَب متفاوتة ـ من خطابية الكلاسيكية الجديدة إلى يُسر الأشكال الرومنطيقيّة وتخليها عن الضجيج المنبرى فحسب ، بل على تبدُّل معنى الموجودات والأحداث فى العالم الخارجيّ وتحوّلها إلى معادلات لما يجول فى العالم الوجدانى لكلّ منهما من المشاعر والخواطر والأخيلة والحالات النفسيّة . ولذا كلّه عدَدْتهما الرائدين المجددين ، والماهدين للاتجاهات الشعرية الطالعة من بعدهما ، ولم أجار الرأى الشائع فى «انهزاميّة» شكرى واستقرأتُ فى شعره ـ خلافا لذلك ـ ظاهرة رفض للأوضاع الاجتماعيّة وصوت احتجاج على مأساة العصر .

بحسبى أن لا أطيل اللبثة فى تعداد ما فى الكتاب من إنجاز متواضع شاء الناقد متجنّياً لا أن يتجاهله فحسب ، بل أن يتنكّب به عن قول الحق والإقرار بأنه الإسهام الأول والفريدُ من نوعه فى تعريف القارئ الأجنبيّ بعدد من كبار شعراء العصر ، واتجاهاتهم الأدبيّة ، ووظيفة تراثهم الشعرى ، وقيمته الاجتماعيّة والسياسيّة والفكرية فى فترة الاحتلال البريطانى لمصر . وبحسبى أن أسأله أخيراً ، هذا السؤال المُلحّ : إذا كان الكتاب ، فى رأيه ، خُلْواً من الإضافة الحقّة ، فلماذا اختاره عارضاً ، وتناوله ناقداً ، وشغل به قُرّاء «فصول» ، مضلّلاً ، وسلخ من صفحات هذه المجلة الراقية ثمانى صفحات كاملة كان يمكنُ ملْؤها بما هو أعمُّ نفعاً ، وأوفر أدباً ، وأعْدَلُ حكماً ، وأجلُّ تقديراً لعطاء الأدباء ؟

الدكتور منح خورى أستاذ الأدب العربى
جامعة كاليفورنيا ، بركلى الولايات المتحدة الأمريكية

تعقيب

ماهر شفيق فريد

سوف أضرب صفحا عما حفل به رد الدكتور منح خورى من ألفاظ السباب : «إن حظه من أدب الكاتب واستحيائه كان نزرا قليلا» ، «التضليل» ، «استخفافه الشائن بفطنة القارئ» ، «توصياته المدرسية المسطحة التى يحتمدها ميزانا فاسدا» ، «السطحية المبتذلة» ، «جهل فاضح» ، «حكم فاسد» ، «هذه الانتهازية يرفدها حافز الترفق على الأشلاء» ، إلى آخر ما ورد فى رده من كلمات لا آبه للرد عليها ـ لأنها دون مستوى الرد ـ ولا أشغل القراء بها ، لأن قراء «فصول» ـ فيما ألق ـ لا يعنيهم أن يقرءوا ردودا لا تعدو أن تكون سبابا .

أضرب صفحا عن هذا كله لأنى لا أستطيع أن أبادل الدكتور منح خورى غلاً بغل ، فلست أعرفه ـ ولا أريد أن أعرفه ـ وليس بيننا ترات قديمة تحملنى على أن أجانف العدل فى الحكم عليه ، وإنما أنا لا أعدو أن أستشعر نحوه شعوراً واحداً لا ثانى له : شعور الرثاء . الرثاء إذ أرى رجلا مثله ـ المفروض أنه قد استقرت مكانته العلمية ، مهما تكن متواضعة ـ يفقد صوابه أمام كلمة نقد ، ولا يحتمل أن تقال فيه كلمة حق (أو ما يبدو لى أنه الحق) فإذا به يمطر ناقده رذاذاً من الإهانات ، وإذا به يسكت عن المآخذ الحقيقية التى أخذتها عليه (مثل أخطائه اللغوية فى التعبير بالإنجليزية) لكى يتكلم فى قضايا عامة لا ضابط لها ، ويكشف ـ أثناء ذلك ـ عن عيوب جديدة فى فهمه .

ومن العجيب أن نرى هذا الكاتب يقدم نفسه على أنه من المؤمنين بأن النقد هو «السعى المشترك لإدراك الحكم الصائب على الأثر المنقود» . لنلاحظ أولا أن هذه العبارة ، التى وضعها بين علامتى تنصيص ، مأخوذة من الناقد البريطانى الراحل ف . ر . ليفيز ، وترجمة (تعوزها الدقة) لبعض ما ورد فى مقدمة كتابه المسمى «السعى المشترك» . لم لا يذكر منح خورى ، صراحة ، أنه قد أخذ هذه الفكرة عن ليفيز ، الذى أخذها بدوره عن صمويل جونسون ، و ت . س . إليوت ؟ وهل تكفى علامات التنصيص لكى تلفت القارئ إلى مصدر الفكرة ؟ قد كان الظن بأحد الدارسين الأكاديميين ـ فمؤلفنا ليس أكثر من ذلك ـ أن يتوخى الأمانة (وهى أبسط الشرائط اللازم توافرها فى معلم جامعى) فينسب كل قول إلى صاحبه ، ولا ينتحل ما ليس له ، وكأنه من إبداعه الخاص .

أقول : من العجيب أن يتخذ منح خورى من ليفيز العظيم رائدا له ، ثم لا يأخذ عن ليفيز بعض فضائله : وأولها الصلابة الفكرية . إن هذا الدارس الذى تتزلزل الأرض تحت قدميه لأن ناقدا نقده لا يدرك ـ فيما يبدو ـ أن ليفيز قد عاش حياة فكرية كلها نضال ومعارك ، وأن الخلاف فى الرأى يقع من الحياة الأدبية فى الصميم ، وأن تفاوت التقدير أمر طبيعى فى الدراسات الإنسانية ، حيث الذوق الشخصى ـ مهما احتكمنا إلى المعايير الموضوعية ـ يظل عاملا موجها وقوة فاعلة لا ينكرها إلا مكابر .

كيف نفسر نغمة منح خورى الغاضبة ، ولوثته الشعواء على كاتب لا يعرفه ، ولم يتقاطع لهما طريقان ؟ لا تفسير لذلك ، عندى ، إلا أن يكون النقد قد أصابه فى مقتل : إنه يشعر ، فى أعماقه ، بالخلل المنهجى الذى يحتوى كتابه ، ويخالط نفسه فيه (ولعل أحد المشرفين على رسالته أن

يكون قد نبهه إليه) . وليس كالحق إيلاما وإيجاعاً . ومن الواضح أن نقدى قد مسّ الأعصاب العارية المتوفزة فى كاتبنا فانطلق صارخا لاعنا . ولو كنت متجنيا كما يقول لما آلمه ذلك نصف الألم الذى يعانيه الآن لأنه يعرف أن ما أقوله قد أصاب مقطع الصواب . لن أطيل فى هذه النقطة ، ولن أضيف إلى آلام كاتبنا آلاما جديدة .

ومن دواعى الرثاء أن نرى كاتبنا يرد بأن رسالته هذه قد أقرها عميد المستشرقين هـ . ا . ر . جيب ، والدكتور وليم لاجر ، والدكتور محمد مصطفى بدوى من جامعة أوكسفورد ، والدكتور مالكولم ليون (وصواب اسمه Lyons لا Lyon) من جامعة كمبردج ، ثم يعقب : «هؤلاء هم بعض الأعلام اللذين أقروا الكتاب إعداداً ونشراً ، ولعلهم ـ فى عرف الأستاذ ماهر وبما يدعيه فى نفسه من كمال العلم ، وما يتحرى فى عرضه للكتاب من تعالو وشموخ ـ نفر من النكرات » . وأقول : كلا ، ليس هؤلاء بالنكرات ، إنما هم أصحاب علم وفضل . ومحاولة الكاتب السعى بالوقيعة بينهم وبينى محاولة ساذجة مكشوفة . ولا أدل على تقديرى لهم من أن لى مقالا ـ لا أظنه قد رآه ـ عن كتاب الدكتور مصطفى بدوى «مدخل نقدى إلى الشعر العربى الحديث» (المنشور بالإنجليزية) ظهر فى مجلة «الثقافة» القاهرية (أبريل ١٩٧٦) حاول أن يفى الكتاب حقه من التقدير والثناء . لكن تزكية هؤلاء الأعلام للكتاب لا تنهض دليلا على أكثر من أمر واحد : أنه جدير بالنشر ، وهذا ما لم أنكره ، ولا دار لى بخلد أن أشكك فيه . إن كتاب الدكتور خورى جهد لا بأس به ، وليس أسوأ من أعمال كثيرة ترى النور ، وهو ـ بهذه المثابة ـ يستحق أن ينشر وأن يقرأ . لكنه يستحق أيضا أن ينقد ، مهما كان النقد موجعا لمؤلفه ، ومفجرا لدمامل خفية من القصور والتقصير.

يتهمنى الدكتور منح خورى بالانتهازية وأنى أردت «اغتنام هبة ريح مؤاتية دعته إلى إقحام عرضه للكتاب بين ما نشرته «فصول» من البحوث» . ألا فليعلم هذا الكاتب الذى يهرف بما لا يعرف أنى لم أتطوع بالكتابة عن كتابه ، وما كنت لأشغل بالى به وثمة أعمال أخرى أجدر بالكتابة وأحق ، لولا أن مجلة «فصول» ـ ممثلة فى شخص الدكتور جابر عصفور نائب رئيس تحريرها ـ هى التى رغبت إلىّ فى الكتابة عن كتابه . إن كاتب هذه السطور ينشر مقالاته فى المجلات الأدبية المصرية ـ فهو لا يسعى إلى غيرها ـ منذ عشرين عاما ، ولا ينتظر «هبة ريح مؤاتية» لكى يكتب عن هذا أو ذاك ، بل هو قد قصر فى حق كتب كثيرة ممتازة تستأهل التعليق لكى يكتب عن رسالة منح خورى الجامعية .

أشرت إلى ما يعتور مفاهيم منح خورى من أغلاط ، وقد آن الأوان لكى أزيد هذه الإشارة بيانا : إنه يختم رده بقوله : «إذا كان الكتاب ، فى رأيه ، خلوا من الإضافة الحقة ، فلماذا اختاره عارضا ، وتناوله ناقداً ، وشغل به قراء فصول مضللا ؟» ، وأجيب على هذه الكلمات بقولى : لأنه ـ على وجه الدقة ـ يفتقر إلى الأصالة ، ولأنه ـ على السطح ـ يوهم بها ; فقد انبغى أن ينبرى من يحله فى مكانه الصحيح بين الدراسات ، ويزنه بقسطاس لا مجاملة فيه . ربما ظن القوم فى جامعة كاليفورنيا ، بركلى ، أن صاحبهم قد أتى بما لم تستطعه الأوائل ، وربما ظنت أجيال ـ غريبة عن أدب العربية ـ أن هذه الأطروحة الجامعية قد أضافت إلى المعرفة جديداً . ولهذا كان من الواجب أن نضع النقاط فوق الحروف ، وأن نضع الدكتور منح خورى فى مكانه من الليمبو أو المحبس ، وسنرى ـ إذا قارناه برجال من أمثال إدوارد سعيد ، ومصطفى بدوى ، ومحمد عنانى ، وعبد الوهاب المسيرى ـ أنه لا يعدو أن يكون دارسا خفيف الوزن .

يستنكر الدكتور منح خورى حيرتى فى محاولة تصنيف الكتاب ، ويقول : «من الواضح ، بالاستناد إلى ما تقدم بيانه ، أن الكتاب قابل ، إذاً ، «للتصنيف» ، وأنه مندرج ، بالتالى ، تحت باب «علم الاجتماع الأدبى» . وأقول : لا تناقض بين حيرتى فى تصنيف الكتاب وانتهائى ـ بعد لأى ـ إلى أنه أقرب ما يكون إلى علم الاجتماع الأدبى . فالحيرة مبعثها أن الكتاب لا يفى بكل متطلبات هذا اللون من المباحث (وقد عددت لكاتبنا بعضها) مما يجعل انتماءه إليها موضع شك ، أو موضع خلاف على أحسن تقدير . إن كتابه كالماء : لا لون ولا طعم ولا رائحة . ونحن نتطلب فى الكاتب ـ ناقداً أدبياً ، أو فيلسوفا جماليا ، أو عالم اجتماع أدبيا ـ أن يكون ذا شخصية فكرية وعلمية قوية تتراءى من وراء السطور ، وأن يكون ذا معتقدات راسخة (سواء واتفقناه عليها أو خالفناه) ، وأن تكون لديه فرضية فكرية أو حجة منطقية قابلة للإثبات أو الدحض . لكن الدكتور منح خورى لا يملك من هذه المقومات شيئا مذكورا : إن ضعفه أمام النقد (وهو ضعف نفسى) لا يعادله سوى ضعفه أمام الأفكار (وهو نقص فكرى) ، فهو ، فى كلا الحالين ، يستعيض بالانفعال عن الفكر ، وبالعرض عن التحليل ، وبالتوكيد عن البرهان .

وليس أدل على هذا النقص من قوله : «أرانى ملزما ـ مرة أخرى ـ بالإشارة إلى ما فى حكم الأستاذ ماهر من تناقض صريح إذ يطالبنى بالاهتمام «بالقيمة الجمالية» لشعراء قيمة شعرهم الجمالية ـ فى رأيه ـ «قيمة متواضعة» ! ! » (علامتا التعجب من عند الكاتب ، كأنما لم تكفه علامة تعجب واحدة) . ليعلم منح خورى ـ إن كان قد فاته أن يعلم فى هارفرد ـ أن التحليل الجمالى لا يقتضى أن يكون موضوع التحليل ذا قيمة جمالية . فهو ينصب على العمل الجيد والعمل الردئ والعمل المتوسط سواء بسواء . إنه منهج نقدى وليس حكما قيميا مسبقا والقصيدة الرديئة قد تكون ، من بعض الزوايا ، أكثر إنارة وأعظم دلالة من القصيدة الجيدة . وذلك لأنها إذ تنم على هذا النقص أو ذاك تؤكد القيمة الجمالية التى تنقصها على نحو قد يندعنا إدراكه فى قصيدة أخرى جيدة تكون هذه القيمة ماثلة فيها شاخصة على نحو قد يأسر القارئ . ويعطل ملكاته النقدية . وذلك لفرط ما تستحوذ على الانتباه وتلقى شبكة من السحر المعنوى واللفظى على وعى المتلقى وشعوره .

قلت إن القيمة الجمالية لأغلب الشعراء الذين يتناولهم الدكتور منح خورى قيمة محدودة ، ويعلق كاتبنا على ذلك بقوله : «وحكم الأستاذ لا ينطوى على التناقض الواضح فحسب وإنما هو ، فوق ذلك ، حكم فاسد لأنه يجريه دون تحفظ ، ويمثل هذا التعميم الكاسح على

شعراء العصر جميعا دون تمييز » . أحق هذا ؟ ألم اقل ما نصه : « إن أغلب الشعراء الذين يتناولهم ـ باستثناء البارودى ومطران وشوقى وحافظ ـ شعراء ذوو إيجاز ، ولكنه إيجاز متواضع » . لكن انفعال الناقد الغاضب قد أغفل هذه السطور ، كما أغفل كلمات التقدير التى أزجيتها لكتابه ، وربما كنت قد أسرفت فيها ، من مثل قولى : « تعريف طيب للقارئ الأجنبى » ، « دعوى المؤلف صائبة فى مجموعها » ، « إن سيطرته على مادته الغزيرة كمًا وكيفاً .. طيبة » ، « ترجماته للشعر العربى إلى الإنجليزية حسنة فى مجموعها » ، الخ ..

يقول الدكتور منح خورى : « الحق أن الكتاب قد أعد ، أصلا ، فى مجال ما سمى بالإنكليزية Interdisciplinary Studies وهى فى طليعة ما استجد فى الجامعات الأميركية الكبرى «كهارفرد» وغيرها من أنواع الدراسات المشتركة التى تهدف إلى توسيع آفاق المعرفة » . إن الربيع ـ فيما يبدو ـ يأتى إلى درب منح خورى متأخرا . فهذه الدراسات القائمة على تبادل الأنساق الفكرية يرجع تاريخها فى الغرب إلى خمسين عاما على الأقل ، وليست بالجدة التى يتوهمها كاتبنا . وكما أن قارىء كتابه الذى صدر فى عام ١٩٧١ لايجول بخاطره أن فى الدنيا مناهج نقدية من نوع البنيوية ، أو ما بعد البنيوية ، أو الشكلانية ، أو حتى « النقد الجديد » ، فإن منح خورى لا يجول بخاطره أن هذه الدراسات المستفيدة من غيرها مناهج مقررة ومعروفة ـ فى هارفرد وغيرها ـ وأن ثمة مجلات مخصصة لهذا النوع من المباحث كانت تصدر فى عام ١٩٦٤ ـ حين أعد رسالته ـ وقبل ذلك . لكن كاتبنا محدود العلم ، توقف عند أفكار القرن الماضى ومناهجه . ولست أؤاخذه على ذلك (فإن لهذه المناهج قيمتها) وإنما أؤاخذه على محاولته وضع الخمر القديمة فى زقاق جديدة ، وادعائه أن ما أشبع بحثا ودرسا « فى طليعة ما استجد فى الجامعات الأميركية الكبرى » . إن سعى كاتبنا إلى الجدة مُشْجٍ حقا : لأنه لا يعدو أن يكون غارقا فى نوم آسن ، أو فى سبات دوجماطيقى لم يجد من يوقظه منه .

وكما صوبت لكاتبنا ـ فى عرضى ـ بعض أخطائه الإنكليزية ، أستميحه عذراً أن أصوب له قوله عن خليل مطران : « أحله على رأس مدرسة التجديد ، وجعله بحق ماهداً مباشرا لقيام الحركة الرومنطيقية » ، وعن مطران وشوقى : « لذا كله عددتهما الرائدين المجددين والماهدين للاتجاهات الشعرية الطالعة من بعدهما » ، وعن عبد الرحمن شكرى « الماهد المباشر لظاهرة الرفض » . ليس فى معجمات العربية كلمة « ماهد » هذه ، وإنما هى رطانة أعجمية لا تليق بمن يتصدى لتدريس العربية خارج البلدان الناطقة بها .

ومن دلائل افتقار كاتبنا إلى النضج ـ وهو الذى يتحمس بالافتقار إلى « التواضع العلمى » ـ كلمات الثناء التى يغدقها ، متغزلا ، على كتابه ، لا يجد فى ذلك غرابة ولا حرجا : « لم يكن ما قلته فيه على جودته » ، « أصالة البحث » ، « ليس أدلّ على ما فى الكتاب من إضافة حقة من .. » ، « الإسهام الأول والفريد من نوعه » . هذه بعض الكلمات التى يصف بها المؤلف كتابه ، وكان الأجدر ـ لو كانت حقا ـ أن يدع لغيره قولها . لكنها النرجسية المفرطة ، والتوقف النفسى والوجدانى والفكرى عند مرحلة من النمو بعينها ، وعين الرضا الكليلة عن عيوب الذات . انظر إلى فرحته ، وكأنه ناشئ يقرأ اسمه مطبوعا لأول مرة ، واعجب معى حين تراه يقول : « فرحت بادئ الأمر لوجود اسمى ـ على غير تشوف منى أو ارتقاب ـ بين عدد من مشاهير الأدباء » . لست أدرى كم بلغ الدكتور منح خورى من السن ـ وإنى لأدعو له مخلصا بدوام الصحة ، وطول العمر ـ ولكنى واثق من أنه قد جاوز ـ أو ينبغى أن يكون قد جاوز ـ مرحلة الفرحة برؤية اسمه بين « مشاهير الأدباء » !

لقد كنا ـ علم الحق ـ نضمر الرفق بالمؤلف ، ونجهد ـ قدر طاقتنا ـ لإبراز نواحى التوفيق فى كتابه . لكننا الآن ـ وقد رأينا نموذجا من أخلاطه الفكرية وعيوبه النفسية ـ نرانا فى حل من أن نقومه بلا مجاملة ولا ترفق ، ونوعدنا معه فى كتابه « قراءات فى الأدب العربى المعاصر : القصة والأقصوصة » (وقد وضعه بالاشتراك مع الأستاذ وليم برنر) ، وكتابه « مختارات من الشعر العربى الحديث » ، (وقد وضعه بالاشتراك مع الأستاذ حامد الجر) لكى نجلو النقاب عن أخطائه مترجما ودارساً ، وافتقاره إلى الحس اللغوى فى العربية والإنجليزية على السواء ، كى يعرف من لا يعرف أقدار الرجال ، وكيلا تنطلى على الأغرار من الأجانب دعاوى هذا الذى لم يستكمل عدته من مناهج النقد وتطورات الفكر ، بل لم يستكملها من حروف الجر الإنجليزية واسم الفاعل فى لغة سيبويه والخليل .

● حاشية ختامية غير علمية :

نذكر ـ على سبيل التفكهة والعبرة ـ هذه النماذج من أوهام المؤلف فى كتابه « قراءات فى الأدب العربى المعاصر » (ولعله لا يلقى بالتبعة على زميله فى التأليف) ، إلى أن نفرغ له بالنقد المفصل والتعقب المستقصى .

ص ٢٢١ يقول عن نجيب محفوظ :

He began his literary career in the thirties with a number of historical novels, among them Abath al - aqdar, Radubis and Kifah Tibah

إن عبارة among them توحى بأن لنجيب محفوظ روايات تاريخية غير هذه الثلاث المذكورة ، وهذا واضح البطلان لأنه لم يكتب روايات تاريخية غيرها (وإن كان قد ترجم كتابا لجيمز بيكى عن مصر القديمة ، وكتب قصصا قصيرة من وحى التاريخ الفرعونى) . وكان الأجدر بالمؤلف أن يكتب namely أو viz قبل إيراد أسماء الروايات الثلاث .

لكن من يدرى ! ربما رد علينا الدكتور منح خورى بأن نجيب محفوظ ينشر الآن ـ فى عام ١٩٨٣ ـ رواية تاريخية هى « أمام العرش » (فى مجلة « الإذاعة والتليفزيون ») وأنه فى كتابه الصادر عام ١٩٧١ كان ذا بصيرة تنبؤية تستبق الأحداث باثنى عشر عاما ، وقد تجلت ـ لبصيرته الصافية ـ هذه الرواية التى عاد بها محفوظ إلى بداياته الأولى !

ولا نكاد نفرغ من هذه الغلطة التعبيرية حتى تقابلنا في الجملة التالية غلطة تاريخية :
Then he turned to realistic novels depicting contemporary Egyptian life, beginning with khan al - Khalili (1941).
كلا ! بل قد كانت فاتحة روايات محفوظ الواقعية ذات المهاد العصرى هى «القاهرة الجديدة» (أو «فضيحة فى القاهرة») الصادرة عام ١٩٤٥ ، لا «خان الخليلى» الصادرة عام ١٩٤٦ .

وفى الكتاب الكثير مما يحتاج إلى تنقيح وحذف وإضافة . لأنه قد صدر فى عام ١٩٧١ وقد جدت أمور كثيرة منذ ذلك الحين . مما نرجو أن يتداركه منح خورى وزميله فى طبعة قادمة ، خاصة أنه ـ فيما يبدو ـ كتاب مدرسى مقرر على طلبة بعض الكليات الجامعية الأمريكية : عند منح خورى أن نجيب محفوظ مازال مديراً لمؤسسة دعم السينما (ص ٢٢١) . وهو يذكر من مسرحيات الدكتور يوسف إدريس «ملك القطن» و «اللحظة الحرجة» (ص ٢٥٤) مغفلا أن له أيضا مسرحيات «جمهورية فرحات» و «الفرافير» و «المهزلة الأرضية» و «المخططين» و «الجنس الثالث» ويذكر أن له رواية «الحرام» ناسيا روايات «العيب» و «البيضاء» و «نيويورك ٨٠» . وعنده أن إحسان عبد القدوس مازال رئيسا لتحرير مجلتى «صباح الخير» و «روزاليوسف» (ص ٢٩٢) . ويذكر أن جبرا إبراهيم جبرا «روائى وشاعر وناقد أدبى» (ص ٣٤١) فهلا أضاف كلمة «ومترجم» حيث إن ترجمة شكسبير وفوكنر ليست أقل مفاخره؟ ويذكر أن ليلى بعلبكى فى مطلع العقد الثالث من عمرها (ص ٣٥٥) فهلا زادها جريانا فى وادى السنين؟

أغلب الظن أن كاتبنا لن يلقى بالا إلى هذه البسائط لأنه قد أصم أذنيه عن كل نقد ، ونام ـ كما يقول التعبير الإنجليزى ـ على أكاليل غاره ، ناسيا أن الأكاليل ليست كلها سواء ، وأن للتاريخ قلائد ينظمها درّاً وخشلبا .

وأدع هذا كله لأتساءل كيف أباح الكاتب لنفسه ـ فى هذا الكتاب ـ أن يجرى قلمه فى نصوص الكتاب العرب ـ وفيهم رجال من طبقة طه حسين ، ومحمود تيمور ، وأحمد أمين (الذى أحاله منح خورى ـ بقدرة قادر ـ قاصا) ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجبرا إبراهيم جبرا ـ لكى «يختصر قطعة وصفية مسرفة الطول ، أو يخلق إطارا منطقيا لفصل منتزع من سياقه فى رواية» (ص ١١ من التصدير) . أهذه هى أخلاقيات الترجمة الأمينة؟ لا أقول للدكتور منح خورى ما قاله القديس يوحنا اللاهوتى فى ختام سفر «الرؤيا» : «إن كان أحد يزيد على هذا يزيد الله عليه الضربات المكتوبة فى هذا الكتاب . وإن كان أحد يحذف من أقوال كتاب هذه النبوة يحذف الله نصيبه من سفر الحيوة ومن المدينة المقدسة ومن المكتوب فى هذا الكتاب» . لا أقول له هذا حيث إن الأعمال الأدبية ليست عندى كتبا مقدسة تحوطها المحرمات ، ويكون الاقتراب منها نوعا من تدنيس المقدسات ، ولكنها على الأقل إبداعات بشرية ينبغى أن تعامل باحترام ، وأبسط مظاهر الاحترام أن تقدم النص كما تركه صاحبه دون حذف أو إضافة . يشكو الدكتور منح خورى من أنى أعاطبه كما لو كان أحد الطلاب عندى (ومن عادتى ـ كما يعلم طلابى ـ أن أعاملهم معاملة الراشدين المسئولين) ولكن ما حيلتى إذا كان يسيىء إساءة غليظة إلى أوليات البحث العلمى وأبسط مظاهره وهى دقة النقول؟

فإذا انتقلنا إلى كتاب منح خورى وحامد الجر «مختارات من الشعر العربى الحديث» وجدنا من مظاهر الافتقار إلى الدقة قوله (على ص١٨) إن مقالة جبرا إبراهيم جبرا عن «الأدب العربى الحديث والغرب» منشورة فى المجلد الأول من «جورنال أوف آرابيك لترتشار» (صحيفة الأدب العربى : لايدن ، هولندا) والصواب : المجلد الثانى .

وفى ترجمة بيت صلاح لبكى من قصيدة «ميلاد الشاعر» (ص ٥٢ ـ ٥٣) :
وقطعت مابينى وبين الأرض من صلة وود

يكتب And served all kinship and love between me and earth

إنما الصواب : severed لا served

ومن أفاكيه هذا الذى ينعى علىّ «الجهل الفاضح» أنه يترجم قول خليل حاوى فى مقدمة قصيدة «البحار والدرويش» :
أبحر إلى ضفاف «الكنج» منبت التصوف (ص ٦٠)

إلى Set sail for the banks of the Congo that fountainhead of Sufism

أى كونغو هذه؟ كونغو برازفيل ام كونغو كينشاسا؟ إنما المراد نهر الكنج Ganga أو Ganges المقدس من أنهار الهند . ولئن كان قد فاته أن يسمع به فى دروس الجغرافيا (وما علمنا قبل الآن أن الكونغو اشتهرت بكونها مهدا للتصوف) ، لقد كان خليقا به أن يسمع عنه فى البيت ٣٩٥ من قصيدة إليوت «الأرض الخراب» : Ganga was sunken...
وفى ترجمته لبيت صلاح عبد الصبور من قصيدة «أحلام الفارس القديم» ص١٤٨ ـ ١٤٩ :
وانكسرت قوادم الأحلام

يكتب   The vanguards of his dreams are shattered

إنما الـ vanguards هى طلائع الجيش ، والمراد هنا هو القوادم (جمع قادمة) primaries أو primary quills وهى كبار ريش جناح الطائر (فى الجزء الثانى من «المعجم الوسيط» الذى أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة : «القادمة إحدى ريشات عشر كبار ، أو إحدى أربع فى مقدم الجناح». الطبعة الثانية ١٩٧٣ ، ص ٧٢٠) باعتبارها متميزة عن الخوافى secondaries أو coverts وهى ما دون قوادم الجناح . هكذا يفسد المترجم الصورة المتضمنة فى بيت عبد الصبور بترجمة حرفية لا خيال فيها .

وهو يورد فى القسم السِيَرى عام ميلاد عبد الصبور ١٩٣١ (ص ٢٤٣) فهلا أضاف ، فى طبعة قادمة ، تاريخ وفاته (١٩٨١) ؟

ومن أمثلة افتقاره إلى الدقة ترجمته عبارة «نفق التاريخ» (من قصيدة أدونيس «الغرب والشرق» ص ١٩٨ ـ ١٩٩) إلى history's buried path والصواب tunnel . وبين الكلمتين فرق دقيق ربما كان من الإسراف فى التفاؤل أن ننتظر منه أن يفطن إليه . وللدكتور مقالة بالإنجليزية منشورة فى المجلد الأول (١٩٧٠) من «جيرنال أوف آرابيك لترتشار» (صحيفة الأدب العربى ، الناشر : ا . ج . بريل . لايدن بهولندا) ، عنوانها «لويس عوض : رائد منسى لحركة الشعر الحر» ، يذكر فيها أن لويس عوض currently (حاليا) يشغل منصب المستشار الثقافى والمحرر الأدبى للصفحة الأدبية بجريدة «الأهرام» (ص ١٣٧) . فهلا أحال الفعل المضارع إلى فعل ماضٍ ، وقد نُواح الله لويس عوض من «الأهرام» ومن غيرها ؟

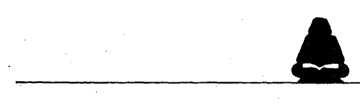
ويعكس فى نفس المقالة اسم الناقد الدكتور غالى شكرى فيسميه «شكرى غالى» (ص ١٤٣) . لا بأس ، فالأب يمكن أن يصبح ابنا ، والطفل أبو الرجل كما قال وردزورث .

ومن عجائبه فى الترجمة أنه يترجم كلمة bayt إلى couplet (ص ١٣٧) وإنما هى تعادل كلمة line ، على حين تترجم كلمة couplet إلى «دوبيت» أو «ثنائى» أو «مثنى» .

أكتفى بهذا القدر الآن إلى أن أفرغ لكاتبنا (رغم كثرة مشاغلى الفكرية) وأدع قارئ «فصول» أن يفصل فى هذه الأمور وغيرها . إن الحق أبلج ، وأخطاء الدكتور منح خورى صارخة تصك القارئ صكا . فلينقض ما أقوله هنا إن استطاع ، وليعده ـ إن شاء ـ إلقاء للقفاز ، ودعوة إلى البِراز العلمى وحده .

تصويب

ورد فى ص ١١٢ ترجمة محاورة تركيبية (paradigmatic) . وترجمة استبدال (syntagmatic) والعكس هو الصحيح .



ments of innovation' in the work of the two poets in the domains of subject - matter, language, image and form. He stresses, eventually, the historical value of these 'rudiments', on the one hand, and their intrinsic artistic merit, on the other.

After this examination of the 'rudiments of innovation', the issue continues its exploration of common features in the poetry of **Hafiz** and **Shawqi** alike. Most studies that fall under this heading are concerned with the content of their verse. Hence our discussions of **'The Popularity of Hafiz and Shawqi', 'The Poetry of Emotion', 'Poetry and History'** and the echoes of **'The Social Reality'** in their work.

Nabila Ibrahim's **'The Popularity of Hafiz and Shawqi'** opens this section of the present issue. She dwells on the term 'popularity' as synonymous with fame and prestige but goes further to reveal its possible components. One of these is a creative communicability between an artist and a wide readership; another is having roots in a cultural storehouse implying a kind of collective wisdom that is inseparable from a certain cultural framework. Popularity, in this light, is indicative of a general immanent system, linking the poet with the recipient, and standing for the cultural customs that direct intellectual communication and determine the scale of values in a given society. **Nabila Ibrahim** proceeds to an examination of **Shawqi**'s creativity as an embodiment of a continuous cultural and civilizational system, dwelling on various aspects of his performance, both in lingual and in dramatic verse. From **Shawqi**, the writer moves on to **Hafiz** to regard his creative effort as a different way of performing within the same framework. He may not be as comprehensive or as various as **Shawqi** but, like him, he retains the link with his audience.

Helmy Bedair's 'Poetry of Emotion in the Work of Shawqi and Hafiz' stresses another aspect of content. The writer starts by rejecting the idea, common among some scholars, that the revivalist school in general - and **Hafiz** and **Shawqi** in particular - was a school of artifice producing polished verse rather than genuine poetry. Challenging this view, the researcher stresses the emotional dimension in the work of both poets. After defining the word 'emotionality', he proceeds from definition to applied criticism, drawing attention to the influences on **Shawqi** and **Hafiz** in all their manifestations as embodied in their various themes. From an evaluative angle, **Shawqi** is seen to be superior as a poet of history and drama; **Hafiz** as a writer of elegies.

We next encounter **Kassem Abdou Kassem's 'Poetry and History'**. Here an attempt is made to go into the theoretical roots of the relation between these two human activities, in their similarities and differences. The writer reveals the cognitive role of poetry from the point of view of a historian. He also points out the differences between historical knowledge and poetic knowledge. Specimens of the poetry of both **Shawqi** and **Hafiz** are given to highlight the historical dimension in their work. They do not seem to have had a first-hand experience of all the events they described, but they resorted to metaphor and exemplification, exposing - incidentally - the historical reality they actually lived. The writer alerts the reader to the pitfalls of direct historical treatment of the poetic content, but asserts that this very content - if explored properly - could be productive of a kind of knowledge - such as no immediate materials at the disposal of a historian can afford - of the socio - political reality.

This brings us to **Mohamed Ewais'** account of **'The Social Reality'** as exemplified in the poetry of **Hafiz** and **Shawqi.** Poetry is, in this perspective, tantamount to a social document, capable of providing the reader with particular historical information. The study dwells on what seems to be various aspects of the social reality: general political frameworks as well as groups and factions to which the two poets addressed their reformist poetry.

Finally, we encounter a study by **Youssef Bakar** of **'The Influence of Shawqi and Hafiz on Ibrahim Tookan'.** Like **Shawqi Daif's, Bakar's** study makes its point through a concrete model which happens to be the poet **Ibrahim Tookan.** The writer traces the roots of **Tookan's** debts to the revivalist school, first as a student in Nablus and later as a visitor of Egypt in 1922 who got exposed to the impact of the Egyptian literary movement. **Bakar** traces **Tookan's** debts to the poetry of **Shawqi** and **Hafiz,** giving specific examples to show how he was influenced by their thought, wording and rhythms. He concludes that the influence exercised on **Tookan** by these two most prominent of Arab poets in the modern era does not detract from **Tookan's** originality.

The issue does not stop here, however, but seeks to comprehend other dimensions for a more integrated understanding of **Shawqi** and **Hafiz.** Thus, we present a selection of documents meant to help the reader and student take a fresh look at the legacy of **Shawqi** and **Hafiz** alike.

'The Literary Scene' section opens with a critical experiment, conducted by **Erfan Shaheed,** on **'Shawqi and Pharaonic Egypt'.** The writer links **Shawqi**'s verse and prose in order to show the importance of the historical consciousness, as far as Egyptian history is concerned, in **Shawqi**'s work. He claims that this consciousness was not incompatible with **Shawqi's** awareness of Arab history and his Pan - Arabism. **'The Literary Scene'** section, under the heading of **'Academic Theses and Dissertations',** reviews a bibliographical study, by **Saad Mohamed al - Hagrasi,** of **'Shawqi and Hafiz in Dissertations presented to the University of Cairo'.** This is part of an integrated bibliographical work, supervised by **al - Hagrasy.** Following reviews of two volumes of modern poetry, our issue concludes with a discussion of **Mounah Khouri's Poetry and the Making of Modern Egypt,** formerly reviewed by **Maher Shafik Farid** in our previous issue.

(Translated by Maher Shafik Farid)

writer's goal is to point out the similarities between **Layali Sutaih** and modern fiction on the one hand, and the classical **maqama** on the other. In both cases, the frame of reference is the fixed features or characteristics pinpointed by critics of the **maqama** and of modern fiction alike. Among the elements of the **maqama** retained by **Hafiz** in **Layali Sutaih** are: the narrator-litterateur, fantasy, digression and repetition, didactism, both social and lingual. To these are added some modern fiction techniques. The addition, however, does not make of **Layali Sutaih** an integrated work of fiction. It has no unity, excitement, richness of characterization, variety of dialogue or integration of action.

A different tendency is represented by **Fadwa Malti-Douglas' 'Textual Unity in Layali Sutaih'.** Here the unity of the extant text is taken for granted as **a priori,** and the writer's concern is - rather - with looking for the constitutional elements that go to the making of that particular unity. The search for the book's unity is conducted on two synthesizing levels: on the one hand, there is the axis of juxtaposition (syntagmatic) on the basis of which elements of narration are conjoined. On the other, there is an opposite axis (paradigmatic) implying similarity or contrast, thus joining the elements of narration and making distinction between them at the same time. The study dwells on the contextual functions of dialogue and allusion and the correspondences between the text in question and absent texts. It also draws attention to the functionality of language in the text as a unity and its correspondences with its seven divisions. Special attention is paid to the seventh - and last - of the **Nights with Sutaih** in an attempt to show how it corresponds to the other nights in an integrated textual unity, thus concluding that **Hafiz**'s work is one of the 'creative compositions in the Arabic literary tradition'.

Following these two opposed studies - **Samaan's** and **Malti-Douglas'** - we move into another section of this issue: one in which both **Hafiz** and **Shawqi** are considered together, as part of a broader poetic movement, namely the revivalist school. **Gaber Asfour's 'The Poet as a Sage'** is 'a preliminary reading in revivalist poetry'. The reading takes for its point of departure **Hafiz** and **Shawqi,** tracing both poets back to their master **al-Barudi** and including contemporaries like **al-Russafi** and **al-Zahawi. Asfour** seems to find the distinguishing marks of the 'Poet-Sage' as an archetype. Involving as it does cognitive and ethical dimensions, it connects the revivalist poet with classical poets on the one hand and distinguishes him from them. on the other. On a third level, it points out some functions of poetry peculiar to himself. Not only does the study dwell on the concept of poetry - combined with wisdom - according to the revivalist poet; it also depicts the various roles of the revivalist Poet-Sage in the world at large. In relating him to the **vates,** the Philosopher, the Teacher and the Historian, **Asfour** points out a number of signifiers and what they signify, thus clarifying the vision immanent in revivalist poetry.

Shawqi Daif's 'Hafiz, Shawqi and Egypt's Leadership in the World of Letters' has a different flavour, and is written from a different perspective. The emphasis here falls on the poetic role played by Egypt's three major poets - **al-Barudi, Hafiz** and **Shawqi** - in promoting the modern poetic revival. **Daif** traces back the historical roots of this revival, examining its various facets and highlighting the main characteristics which made of **Hafiz** and **Shawqi** the two most important Arab poets in this modern revival. The writer dwells on the nationalist, patriotic and historical dimensions in the work of both poets, seen in relation to Islamic and Eastern dimensions with roots in Pan-Arabism and Islam. Not the least remarkable of **Hafiz's** and **Shawqi's** achievements was their reconcilement, in their poetry, of reformist tendencies with nationalist anti-imperialistic feelings. No wonder the Arab world found in their poetry the most eloquent expression of its dreams and aspirations. Egypt, in particular, found in them poetic leaders. having waited long, in vain, for a poet of their stature.

In harmony with **Shawqi Daif's** view is **Abdullah al-Tayeb's 'Poetry According to Hafiz and Shawqi'.** Again the link is stressed between **Hafiz, Shawqi** and **al-Barudi** on the one hand, and between the first two of these poets and the literary tradition, both remote and near, on the other. A value-judgement is implied in **al-Tayeb's** comparison between **Hafiz** and **Shawqi** on the one hand, and the superior **al-Barudi** on the other. **Al-Bussairi's Burda** is also seen as superior to **Shawqi**'s poem on the same theme. The writer establishes a connection between **Shawqi**'s and **Hafiz**'s poetry and the nationalist feeling to which they gave expression in works treating of political and social themes. Reference is also made to the characteristics of **Hafiz**'s elegiac poetry and to **Shawqi**'s inventions in the field of verse drama. The writer dwells at length on some significant poems by both poets. He gives a linguistic reading of three **Shawqi** poems noting similarities and echoes, where the poet's relation to the poetic tradition is concerned, and never hesitating to make value judgements. **Shawqi** and **Hafiz** are seen, ultimately, as two major poets, of a high stature, but intrinsically inferior to **al-Barudi.**

Next, we come to a paper by **Abdel Aziz al-Mukalih** moving in a different direction - different, that is, from **al-Tayeb's** linguistic reading. His subject is the relation between **Shawqi** and **Hafiz,** on the one hand, and 'the rudiments of innovation in the contemporary poem' on the other. **Al-Mukalih's** point of departure contrasts with **al-Tayeb's** conclusion. He stresses the importance of innovation and throwing away the fetters of the past. In his scale of values, there is ample room for a dialectic of tradition and contemporaneity. This entails a negative view of **Hafiz**'s and **Shawqi**'s relation to the literary tradition, but he stresses, all the same, the merits of the two poets as pioneers of a poetic renaissance and forerunners of innovation. **Al-Mukalih** dwells at leisure on the 'rudi-

Ali Hindawy's paper, on the other hand, dwells on one aspect of **Hafiz**'s sentence structure, namely the 'nominal sentence' in his **diwan**, affirmative and negative alike, and as an intensifier. He describes different types and various forms of **Hafiz**'s nominal sentences, enumerating their deployment and repetition, comparing the results with statistical data drawn from an examination of two classical anthologies: **al - Mufadaliat** and **al - Asmayyat.** The comparison reveals a similar recurrence of certain forms of the nominal sentence in **Hafiz**'s poetry, on the one hand, and in these two anthologies on the other. This is accounted for by **Hafiz**'s cultural background and his close relationship to the classical Arabic tradition. In registering grammatical characteristics of **Hafiz**'s sentences, the researcher makes a number of remarks about the significance of **Hafiz**'s grammatical structures. He also comments on his use of inversion as a way of emphasis.

Following this study of the 'nominal sentence' in the poetry of **Hafiz** are a number of papers that take a different direction. They start with a consideration of **Hafiz**'s conception of poetry and end with a study of his work in the light of the socio-political reality of his times, throwing light - incidentally - on his so-called material and spiritual 'misery'.

Abdel Rahman Fahmy, author of **'Hafiz Ibrahim's Poetic Concepts'**, starts with a **caveat: Hafiz** had no integrated theory of poetry; only a sprinkling of opinions scattered in his published **diwan** and in his prose works. While claiming that certain 'poetic concepts' could be extracted from these scattered remarks, **Abdel Rahman Fahmy** warns us against naive acceptance of them. For one thing, **Hafiz** would occasionally say what he does not really mean, in deference to critics whom he respected or feared, without always believing in what he said, or - if he really believed in it - without being able to put it in practice. For another, **Hafiz**'s views of poetry went through various stages of development in response to the changes of his cultural milieu. If we add to the above that **Hafiz**'s work has not been published or edited definitively up till now, we can have no doubt in our minds at all that his 'poetic concepts' should be handled with caution.

In the light of this warning, **Abdel Rahman Fahmy** proceeds to pick out some basic concepts of poetry in **Hafiz**'s thinking, especially those relating to his conception of the nature of poetry and what this would entail, as - for example - in the battle of the ancients and moderns. **Fahmy** tries to avoid the pitfalls to which he has drawn attention by always seeing **Hafiz**'s poetry in the framework of the age. He reads **Hafiz**'s pronouncements on poetry in the light of political developments and changes of the social milieu.

In a similar vein, **Ali al - Battal** writes on **'Hafiz's Poetry in the Light of Socio - Political Reality'.** He is guided, in this study, by some basic tenets of the sociological approach to literature. Starting with a description of **Hafiz**'s place on the social ladder, he proceeds to examine his relationship with social forces in his times and finds in his work a certain degree of social consciousness. **Al - Battal** affirms that the sum - total of the complex socio - political conditions which surrounded **Hafiz** was a handicap against playing the role for which he was by nature qualified. He kept wavering between conflicting political factions, but he always retained - against all odds - a nationalist voice that gave expression to the aspirations of the Egyptian people, especially when a political conflict raged over the incident of Denshway. It seems that **Hafiz**'s peculiar social stand was responsible for his being so close to the pure Arabic tradition, compared with **Shawqi** who underwent the influence of Western culture. **Hafiz** has always been the voice of the masses, harassed by poverty and oppression, in contradistinction to **Shawqi,** the aristocrat who looked in the direction of the West.

The question, however, crops up: to what extent was **Hafiz**'s misery real? was it a kind of propaganda inspired by sympathy for him or was it a historical fact? was it due to his personal behaviour or was it a product of his position in society? Such are the questions to which **Ahmed Mohamed Ali** addresses himself in a paper by the title **'Hafiz's Misery: Fact or Fiction?'** For an answer, the writer resorts to a kind of historical tracing of his subject. He examines and verifies the evidence extant in a way not far from that of the **ulamaa** of the **hadith** (tradition), making use of **'jarh'** and **'taadil'.** Paradoxically, he concludes that **Hafiz**'s 'misery' was a popular myth with no grounds in reality. This becomes plain if we take into account the material facts: **Hafiz**'s social origins; his salary as a civil servant; his well - known extravagance. The way he squandered money on himself and his friends, and the inevitable comparison with the rich **Shawqi,** are responsible for this false inpression of misery.

Ahmed Mohamed Ali's study is not far removed from the study of **Hafiz** in the light of the socio - political reality. or the study of historical **données** havig to do with the poet's biography. This tendency, however, is at a far remove from stylistic studies. It is the age - old opposition between studying literature from within and studying it from without; it also points to the paradox of looking for an aesthetic value in linguistic characteristics and the search for historical or social facts through poetic texts or anecdotes clinging to them.

This methodological opposition can be clearly seen in the case of **Hafiz**'s prose, especially **Layali Sutaih (Nights with Sutaih)**, being a concoction of **kisa** (story) and **maqama** (assembly or discourse). These are two separate genres, with characteristics preceding the work in question; preceding it - that is - as a unique structure with peculiar features and not merely a response to earlier components.

The first tendency is represented by **Angele B. Samaan's 'Layali Sutaih: Kisa (fiction) or Maqama (assembly)?'** The

mode' resorting to paradox, colloquial expression, striking joke and irony, in its rhetorical sense. While the first mode is one of muscularity and magniloquence, the second has a popular flavour. The poet may, however, combine the two modes in the same context, or in the same line of poetry, to produce a deliberate rhythmical or semantical cacophony. At other times, he may produce something in-between, especially where the context involves some sort of folkloric lore. **Shukri Ayyad** explores in depth the 'familiar realistic' mode revealing its linguistic manifestations. These take the form of neologisms, colloquialisms, sarcasm and irony. *Deviating as it does from the 'grand manner', with its grandeur and serenity, this mode implies a social vision that is keenly aware of historical anachronisms and social change. The stylistic type becomes, therefore, a way of self-expression as the self finds itself in the midst of a circumambient social milieu.*

Next, we come to **Ahmed Tahir Hasanin's 'Hafiz Ibrahim's Poetic Diction'**. This is an approach to **Hafiz**'s poetry from a different angle, different - that is - from **Ayyad's** 'stylistic types'. **Hasanin's** study is based on a certain value judgement; namely, that poetry is a linguistic structure. The distinguishing mark of a poet is his greater ability to organize and employ components of this structure. In the light of this approach, the linguistic study of a poet's diction is a way of gauging value on a strict linguistic basis. It should be corollary with a horizontal reading of the way a poet conjoins his words in the same line, and a vertical reading of the way certain words, or word - groups, are represented in a poet's work. **Hasanin** concentrates on the metre of **Hafiz**'s 'poetic effusion': how it, more often than not, starts with a clear-cut «I», making its appearance at the very start of the poem, and later emphasized by a striking repetition of the first person singular. In this effusion, the relationship between the addresser «I» and the addressee «We» is one of harmony. The duality is more apparent than real: for the self reflects the milieu and gives expression to its feelings and aspirations as well as addressing its 'effusions' to it. This dual relationship is characteristic of **Hafiz**'s poetry: it distinguishes it from, say, the poetry of the romantics. At the same time, it dictates recurrent and significant uses of the poetic diction. Most important of all, his diction is characterized by repetition and symmetry. The repetition is related to collective recital in which the «I» addresses the «We» or stems out of it; the symmetry - on the other hand - has to do with rhythmical proportion and calls for the use of certain metres. Combined with this dual relationship is a characteristic phonetic feature: namely, opening the poems with the letter **faa** (f), recalling by its very nature tense and verb. This recollection of past modes is related - in turn - to another phenomenon characteristic of **Hafiz**'s poetry: his use of allusion. His references to names of people and places are a significant feature of his poetic diction. It combines with other ready - made linguistic formulations and colloquial expressions to effect a homogeneous duality of the «I» and the «We». The question, however, arises: does this significant duality have anything to do with the way he deploys metres and varies rhymes? Perhaps statistics can provide us with an answer. Hence, **Ahmed Tahir Hasanin**'s study ends with some tentative statistical tables, seeking to point out the significance of the homogeneous duality described above.

In the light of these premises, we may see a link between the study of **Hafiz**'s 'poetic diction' and the study of his 'stylistic types'. Both perspectives have this much in common: they start with a stylistic signifier - in the text - and move hence to a signified that may occur out of the text: it may be a social vision - if we adopt the 'stylistic type' approach - or it may be an identification of the «I» and the «We», if we choose to concentrate on the 'poetic diction'. Stylistic approaches, however, vary in this issue: they pay attention - at least - to the formal repetition of stylistic phenomena without concentrating, necessarily, on immanent significance, whether inside or outside the text. The analysis may, therefore, be merely descriptive. Such are **Mohamed Abd al-Muttalib**'s **'Typical Repetition in Hafiz's Encomiastic Poetry'** and **Ali Hindawy**'s **'Sentence Structure in Hafiz's Diwan (Collected Poems)'**.

'Typical Repetition in Hafiz's Encomiastic Poetry' relies, for procedural mechanism, on a kind of reconciliation of some **données** of modern stylistics and some concepts of classical grammarians and rhetoricians. It takes into account, however, **Mohamed Abdel Hadi al-Tarabulsi's Characteristics of Style in al-Shawqiyyat (Poems of Shawqi)** (Tunisia, 1981). The study starts with an invitation to effecting a **rapprochement** between 'classical rhetoric' and 'modern stylistics'. On the basis of this conciliatory approach, it seeks to classify recurrent rhetorical components in **Hafiz**'s encomiastic poetry. Encomiastic lines in **Hafiz's diwan** are counted to point out their high percentage in comparison with other kinds of verse. **Mohamed Abd al-Muttalib** then notes phonological and semantic forms of repetition, such as **'tasrii'** (division of a line of verse into two hemistichs with the same rhyme). Statistical rates of this method are examined in relation to cohesion of wording. The study then concentrates on **'tajnis'** (puns), stressing its connection with the completion of significance, association through juxtaposition, and the creation of an auditory echo. The reader then dwells on formal repetition, by which is meant the repetition of a particular form of speech, to attain rhetorical goals such as **'tadid'** and **'tansiq'**. Concomitant with these qualities are other formal features of a different nature such as **'taziil'**, **'taktii'** and **'taqabul'**. The **'taqabul'** (antithesis), however, implies a kind of synthesis. In disclosing various facets of the same phenomenon, it combines manifestation and latency, mobility and stability, contrasting tenses, modalities, genres and emotions. In as much as the paper draws on a phenomenological description of various aspects of repetition, it makes a number of tentative remarks that may help towards an integrated semantic analysis of **Hafiz**'s poetry.

THIS ISSUE

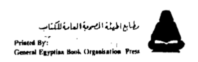
ABSTRACT

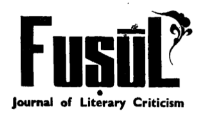
The present issue complements the studies included in the one preceding it and devoted, as the reader will recall, to the legacy of **Shawqi** and **Hafiz.** It is a companion volume and a continuation of our exploration of various aspects of the achievement, in poetry as in prose, of two pioneering poets. Our last issue has been confined to studies of **Shawqi** with a focus on his poetic achievement, through various critical methods and different procedures in applicaction. The present issue, on the other hand, is an attempt to push the diversity of approach to the utmost possible limits, setting the integration of knowledge as an ultimate goal. Hence we have concentrated on **Hafiz's** legacy in verse and prose alike. The studies included here cover (i) **Hafiz**'s work in itself (ii) his work in relation to that of **Shawqi** and (iii) his work in relation to the revivalist current which dominated their times.

The papers presented in the **Shawqi - Hafiz** symposium last October, representative as they are of their authors' personal convictions, have raised urgent questions as to the significance of the priority given by most researchers to the work of **Shawqi,** in comparison with the comparatively scanty attention given to that of **Hafiz.** The studies devoted to **Hafiz** were few in number, hardly - in terms of statistics - one fourth of those devoted to **Shawqi**'s lyrical and dramatic verse. Could this be due to the comparative richness of **Shawqi**'s work in terms of quantity - compared with **Hafiz**'s? or does it indicate a qualitative superiority, expressed - implicitly but not directly - in the concentration on **Shawqi** to the exclusion of **Hafiz**? Such questions have been haunting the minds of participants as an under-current, or an undertone, that hardly came up to the surface. Nevertheless, this implied conviction gave rise to some enthusiastic claims, calling for giving **Hafiz** his due. Some researchers harked back to **Taha Hussein's** comparison between the two poets in his **Hafiz and Shawqi.** Others recalled **Zaki Mubark's** image of **Hafiz** as an unfortunate poet, both in his lifetime and after his death. The question, however, still remains: why has not the necessity of doing justice to **Hafiz** incite scholars, spontaneously, to a direct concern with his work? Such an urgent question has cast its shadows over the plan of this issue. We felt it imperative to devote more studies to the poetry of **Hafiz Ibrahim.** In response to our invitation, we received five new papers that appear in this issue, together with others presented in the symposium. The sum - total of studies devoted to **Hafiz** exclusively makes, therefore, about half of the papers in the present issue.

Studies devoted to **Hafiz** fall under two headings: (first) studies of his poetry, concentrating on stylistic analysis on the one hand, and on social and historical analysis on the other (Second) studies of his prose concentrating on **Layali Sutaih (Nights with Sutaih), Hafiz**'s only major work in prose, apart from his prose translations.

The first paper in this issue is **Shukri Ayyad's 'A Stylistic Reading of Hafiz's Poetry'.** It is an attempt at reconsidering **Hafiz**'s verse in the light of stylistic studies of literature. By style, in this context, is meant a distinguishing way of linguistic expression; a signifier with a significance related to a poet's vision or stand. **Shukri Ayyad**'s study sets out, explicitly, to reevaluate **Hafiz**'s poetry; but it also seeks, implicitly, to study the whole of classical Arabic poetry in the light of a certain category, namely 'stylistic types' set forward by reading as an effective procedural tool, with a view to furthering the study of classical poetry. A 'stylistic type' is a hypothetical model; its components being culled by the critic out of certain linguistic qualities, in poems known to him, without having necessarily to materialize absolutely in any one poem. What is significant about this 'stylistic type' is that it would shed light on the specific way in which a poet uses language as embodied in a set of poems. A type is, thus, something of an exclusive register: a cipher confined to the poetry in question. In this movement from methodological generalization to procedural particularization, we find two opposing stylistic types in **Hafiz**'s poetry. On the one hand, there is the 'grand manner' based on flowery language and mighty feelings alike. On the other, there is a 'familiar realistic


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organisation Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

SHAWQI AND HAFEZ

Part 2

○ **Vol. III** ○ **no. 2**

○ **January - February - March 1983**


Bibliotheca Alexandrina
0536222